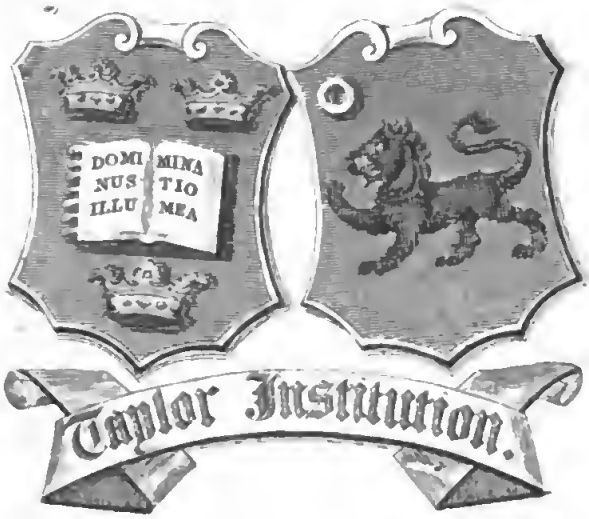
J 37. e. 29.



Digitized by Google

Friedrich Spielhagen's
Sämmtliche Werke.

Siebenter Band.

Friedrich Spielhagen's

Sämmtliche Werke.

Neue,

vom Verfasser revidirte Ausgabe.

Siebenter Band.

Vermischte Schriften.

Zweite Auflage.

Amerikanische Gedichte.

Dritte Auflage.

Leipzig.

Verlag von L. Staackmann.

1872.

Vermischte Schriften

und

Amerikanische Gedichte

von

Friedrich Spielhagen.

37 c 29.

Leipzig.
Verlag von L. Staackmann.
1872.

TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
11 MAR 1944
OF OXFORD
LIBRARY

Vermiſchte Schriften.

„Du kommſt nicht in's Ideen-Land!“
So bin ich doch am Ufer bekannt.
Wer die Inſeln nicht zu erobern glaubt,
Dem iſt Ankerwerfen doch wohl erlaubt.

Goethe.

Inhalt.

	Seite
Aus dem Vorwort zur ersten Auflage	1
Homer	3
Drei Vorlesungen über Goethe:	
I. Goethe als Lyriker	28
II. Goethe als Dramatiker	51
III. Goethe als Epiker	81
Goethe's Frauengestalten von Kaulbach	105
Zueignung	109
Haideröslein	110
Der getreue Eckart	112
Alexis und Dora	114
Gretchen	116
Clärchen	120
Adelheid	122
Leonore	124
Iphigenie	126
Eugenie	128
Helena	130
Lotte	132
Mignon	134
Dorothea	136
Ottilie	141
Friederike	143
Goethe in Frankfurt	145
Lili	147
Goethe in Weimar	150
Der Humor	153
Fritz Reuter	173
Ueber Objectivität im Roman	205
William Makepeace Thackeray	221
Die Liebe, von J. Michelet	259
Octave Feuillet	273
Affaire Clémenceau	295

Aus dem Vorwort zur ersten Auflage.

Was nun den Inhalt betrifft, so wolle man sich durch die Buntheit desselben nicht abschrecken lassen. Diese Aufsätze sind, wie sich jeder leicht denken kann, nicht zu dem Zwecke geschrieben, zusammen ein organisches Ganze darzustellen, sondern finden sich hier zusammen, wie Brüder, die nach allen Seiten in die Welt hinauszogen, sich gelegentlich im Vaterhause zusammenfinden. Sie sind natürlich auch von sehr verschiedenen Daten. Nichtsdestoweniger meine ich von ihnen sagen zu dürfen, was der Pfarrer von Wakefield von seinen Kindern sagte: „Eine Familienähnlichkeit haben alle."

Homer.

(Eine Vorleſung, gehalten am 11. Januar 1866 in Berlin, zum Beſten der Bibliothek des Handwerkervereins.)

Fünfundzwanzig Jahre sind es nun etwa her — da stand eines Sommermorgens ein kleiner Knabe am offenen Fenster seines elterlichen Hauses an dem Markte der alten Hansestadt an dem Ufer der blauen Ostsee. Es mochte sechs Uhr sein; die Fenster der gegenüberliegenden Häuser waren zum Theil noch geschlossen, und die vorzüglichste Staffage des Marktplatzes war der Kuhhirt, der eben seine Heerde quer darüber weg, dem benachbarten Thore zu, auf die Gemeinde-Weide trieb. Er hatte seine schwer hinwandelnde Schaar noch nicht beisammen, denn von Zeit zu Zeit blies er im Weiterschreiten auf einem langen, wunderlich geformten Horn, und auf den Ruf gesellte sich dann wohl, aus einem der Nebengäßchen kommend, eine brummende Kuh zu den anderen, die sie brummend oder laut brüllend begrüßten.

Der Knabe am offenen Fenster war so früh aufgestanden, weil er den Abend vorher über der Lectüre eines seltsamen Buches, das ihm der Zufall in die Hände gespielt, schlechterdings keine Zeit gehabt hatte, seine Regel-de-tri-Exempel zu rechnen. Rechnen war überhaupt seine schwache Seite, und so hatte er denn auch heute Morgen, in sträflicher Vergessenheit seiner Schulpflichten, sich nicht enthalten können, noch ein paar Seiten in demselben Buche zu lesen, und das seltsame Buch hielt ihn wieder, wie den Abend vorher, mit zauberischer Kraft gefesselt.

Jetzt, als der Kuhhirt mit seiner Heerde vorüberzog, hatte er zum ersten Male von seiner Lektüre aufgeblickt, ein paar Minuten vielleicht, und als er die Augen wieder auf

das Buch ſenkte, empfand er die Unterbrechung keineswegs als Störung; denn, was er geſehen und gehört: den blauen, wolkenloſen Morgenhimmel, den hellen, goldigen Sonnenſchein, die blökende Rinderheerde, den blaſenden Hirten, den Hund, der bellend die Heerde umkreiſte und die Säumigen zur Eile trieb — das Alles war nur geweſen, wie ein paar Verſe in dem Buche, das er las. In dem Buche, da war das Alles ebenſo: da blaute auch ein wolkenloſer Himmel, da ſchien die Sonne hell und goldig, da blökten auch von Hirten umwandelte Heerden, und außerdem war noch gar Vieles darin, Erſtaunliches, Wunderbares, daß des Knaben Herz von einem Entzücken bebte, zu welchem die peinliche Empfindung ein paar Stunden ſpäter bei der Strafpredigt des Lehrers über die mißrathenen Regel-de-tri-Exempel ſich verhielt, wie ein unendlich Köſtliches, an das man ſich ſein Leben lang erinnert, zu einem kleinen Verdruß, den man in der nächſten Stunde vergißt.

Ich kann mit ſolcher Genauigkeit von den Empfindungen berichten, die an jenem geſegneten Sommermorgen durch die morgenfriſche Seele des Knaben gingen, denn ich ſelbſt war jener Knabe, und ſo kann ich auch mit aller Wahrhaftigkeit melden, was ich an jenem Morgen las. Es war:

Das Lied vom Odyſſeus,
Das alte, das ewig junge Lied;
Aus deſſen meerdurchrauſchten Blättern
Mir freudig entgegenſtieg
Der Athem der Götter
Und der leuchtende Menſchenfrühling
Und der blühende Himmel von Hellas.

Das alte, das ewig junge Lied! Ja, das ewig junge Lied! Denn heute, nach ſo viel Jahren, nachdem ich, wenn auch kein Held, ſo doch, gleich dem Helden jenes Liedes, vielfach umgeirrt, vieler Menſchen Städte geſehen und Sitten gelernt, hin und wieder auch wohl herzkränkende Leiden erduldet habe in meiner lieben Seele — heute, nachdem ich die homeriſchen Gedichte, ich weiß nicht, wie oft, geleſen, ergreifen ſie mich mit derſelben magiſchen Gewalt; wieder vergeſſe ich über dieſer Lektüre die trocknen Regel-de-tri-Exempel des Lebens; die Welt liegt wieder vor mir da, wie ſie des Knaben gefeietem Auge in der thauigen Friſche jenes Sommer-

morgens erſchien, und durch das Rollen der Droſchken hindurch höre ich das dumpfe Brüllen der Rinder, die zur Weide ziehen, und den Hornruf der Hirten, das Bellen des Hundes. Es iſt, als wenn ein müder Wandersmann aus der Sonnengluth der harten ſtaubigen Straße in kühlen Baumesſchatten tritt, wo ihm an der Wegſeite aus dem Felſen der labende Quell entgegenſprudelt.

Aber iſt es denn ein Wunder, daß dieſer Quell einem Menſchen für die kurze Spanne ſeines Daſeins ununterbrochen gleich erquicklich rinnt, wenn ſeit Jahrhunderten Millionen und aber Millionen aus ihm getrunken und ihn nicht erſchöpft haben?

Sie Alle kennen die Wandgemälde Kaulbachs in dem Treppenhauſe des Neuen Muſeums, und unter dieſen das mittelſte auf der rechten Seite: Ein ſchöner ſtattlicher Sänger landet in einem Nachen an einer heiteren Küſte. Eine Schaar von Männern, die man nach ihrem würdigen Aeußern für die Weiſen, die Dichter, die Staatsleute, die Helden des Volkes anſprechen muß, das Volk ſelbſt lauſcht in entzücktem Schweigen. Faune, die Bewohner des Waldes, kommen herbei, gelockt von dem ſüßen Geſange, der ſie nicht wieder loslaſſen, der ſie die Willkür, die ihnen Freiheit dünkte, vergeſſen machen wird. Die Götter kommen auf dem Irisbogen herabgeſchwebt aus der einſamen Höhe ihres Olymp und nehmen Wohnung mitten unter den Menſchen in dem neuen Tempel, für den eines Meiſters Hand das Bild des herrlichſten Jünglings formt. Um den neu errichteten Opferaltar ſchwingen ſich Krieger in Schwertertanz.

Das Gemälde heißt im Katalog: Die Blüthe Griechenlands. Es allegoriſirt in geiſtreicher Weiſe die kulturhiſtoriſche Wahrheit, daß Homer — denn er iſt der Sänger, der an Hellas' Küſte landet — in der That die ſichtbare Wurzel iſt, aus welcher der Wunderbaum der griechiſchen Kultur machtvoll und ſchön wie eine Palme emporwächſt. Jene griechiſchen Dichter, deren Werke uns noch heute Offenbarungen höchſter Schönheit und Erhabenheit ſind, ſie haben wirklich zu den Füßen dieſes Vaters der Dichtkunſt geſeſſen; Sophokles wurde wegen der Plaſtik ſeiner Geſtalten, wegen der Süßigkeit ſeiner Sprache der Homer der Tragiker genannt; Aeſchylus ſagt ſelbſt von ſeinen Tragödien, daß ſie Broſamen von dem großen Gaſtmahle Homers ſeien; nicht anders iſt

es mit den Andern: ſie Alle laden ſich bei Homer zu Gaſt, und Alle gehen kräftiger, als ſie kamen, von dem unerſchöpflichen Mahle. Und wie bei den Dichtern, ſo iſt es bei den bildenden Künſtlern. Die wunderbaren Marmorbilder, zwiſchen denen wir in ſcheuer Ehrfurcht in den Sälen unſerer Muſeen wandeln: dieſe von ewiger Jugend umfloſſenen Geſtalten, von denen uns jede eine andere Seite idealiſirter Menſchheit aufdeckt — ſie alle glänzen von dem Wiederſchein der Homeriſchen Sonne; ja: es iſt kaum zu viel behauptet, daß ſie ohne die belebende Sonne überhaupt nicht, oder doch gewiß nicht ſo hätten geſchaffen werden können. Es iſt mehr als eine ſchöne Fabel, was man von dem Meiſter der griechiſchen Meiſter, von Phidias erzählt, daß jene berühmte Stelle im erſten Geſang der Ilias:

„So ſprach Zeus und winkte ſodann mit den dunkelen Brauen;
„Und voll wogten hernieder die heiligen Locken des Herrſchers
„Von dem unſterblichen Haupte; die Höh'n des Olympos erbebten."

daß dieſe Stelle ihm vorgeſchwebt habe, als er ſeine Bildſäule des olympiſchen Zeus ſchuf; denn die Zeusköpfe, die auf uns gekommen ſind: jener herrliche z. B., den man den von Otricoli nennt, und die vermuthlich alle jenem Urzeus des Phidias ähneln, ſind wirklich nur wie Ueberſetzungen jener Stelle in Stein; noch immer winkt der Gott mit den dunkelen Brauen; noch immer wallen ihm hernieder die heiligen Locken von dem unſterblichen Haupte.

Aber nicht blos für die Dichter, für die Künſtler; für die Philoſophen und Redner ſtrömte dieſe Quelle; das ganze griechiſche Leben ſchöpfte daraus. „Sobald nur ein Kind etwas lernen kann," ſagt ein alter Schriftſteller, „muß ihm Homer den erſten Unterricht einflößen, und es iſt kaum der Wiege entwachſen, ſo tränkt man die zarte Seele mit ſeinen Heldengeſängen als mit der geſundeſten Milch. Er bleibt der Gefährte unſeres Lebens, er wird der Liebling der Erwachſenen; wir werden ſeiner bis in's hohe Alter nicht ſatt, und wenn wir ihn eine Weile weggelegt haben, dürſtet uns wieder nach ihm." — Damals konnte ein Grieche mit Recht ſagen: „Mein Vater, der mich zum rechtſchaffenen Manne machen wollte, ließ mich den ganzen Homer auswendig lernen." — — Iſt es nicht beneidenswerth dieſes Volk der Hellenen, bei welchem jedem freien Mann von dem erſten

Tage bis zu dem, wo ihm die Parze den Lebensfaden durchschnitt, ein Heldensänger treu zur Seite wandelte? Kann man sich wundern, daß ein solches Volk ein Volk von Helden war? Müssen wir nicht glauben, daß die Dreihundert, die bei Termopylä fielen, daß die Männer, die bei Marathon und Salamis in den Kampf gingen wie zum Feste, und die Barbarenhorden des Perserkönigs aus dem aufblühenden Europa in das schon damals verrottete Asien zurücktrieben — daß diese Wackeren den eisernen Tanz des Ares nicht so herrlich getanzt haben würden, wenn sie ihn nicht nach der Weise getanzt hätten, die ihnen aus den speerfrohen Versen der Ilias im Ohre tönte?

Aber die Nacheiferung der Großthaten jener hohen Ahnen war in der That ein Glaubensartikel der griechischen Moral. Wir wissen aus dem Isokrates, daß die Griechen ihre Kinder frühzeitig im Homer unterrichten lassen, weil er die Siege ihrer Vorfahren über die Barbaren besungen und eben dadurch den Nationalhaß gegen dieselben, Patriotismus und edle Nacheiferung in den Gemüthern ihrer Kinder erwecke. Wer kann sagen, wie viel gerade die Lectüre des Homer dazu beigetragen haben mag, in dem Gemüthe Alexanders des Macedoniers den Entschluß zu reifen zu jenem wunderbaren Kriegszug, vor dem die Thore der asiatischen Städte an den Ufern des Euphrat und Tigris aufsprangen, vor dem sich der Orient mit allen seinen Wundern erschloß; zu jenem Zuge, der erst an den Ufern des Hyphasis seine Marke fand, und dessen Nachwirkungen von unberechenbaren Folgen für die Geschichte der Menschheit werden sollten? Wissen wir doch, daß der ruhmbegierige Schüler des Aristoteles jenes Wort, das der greise Peleus dem Heldensohne mit auf den Weg nach Troja gab: „Immer der Erste zu sein, und vorzustreben vor Andern“ sich zum stolzen Wahlspruch gemacht hatte; daß er eine Abschrift der Gesänge Homers überall mit sich führte und einen kostbaren Kasten, den er aus der Beute des Perserkönigs Dareios gewann, zur Aufbewahrung dieser Abschrift bestimmte!

Alexander starb; das ungeheure Weltreich, das er zusammenphantasirt hatte, zerfiel in Trümmer; Griechenland, das bereits seine Selbstständigkeit eingebüßt, wurde in den Sturz verwickelt; von seiner einstigen Herrlichkeit waren nur noch Ruinen, Ruinen, die immer mehr zerbröckelten. Aber

die Form, in welche jene Herrlichkeit geprägt gewesen, war unverloren; das Gepräge war so deutlich, die Harmonie, die in dem Ganzen gewaltet hatte, strebte aus den umhergestreuten Theilen wieder zum Ganzen: eine im Schutt vergrabene Säulentrommel wird vor den Augen des Finders zur Säule, zum Tempel; aus dem verstümmelten Rumpf einer Statue wachsen die schönen Glieder wieder hervor; aus den paar Versen, die von diesem oder jenem Dichter erhalten sind, reconstruirt der sinnige Gelehrte das ganze Gedicht.

Und glücklicherweise fanden sich unter diesem Trümmerschutt denn auch einzelne kostbare Stücke, denen wenig oder nichts an der Vollkommenheit der ursprünglichen Gestalt fehlte; unter diesen kostbaren Stücken war keins kostbarer, als die Gesänge des Homer.

Wohin der Saamen der griechischen Bildung auch geflogen war, die Gesänge des Homer hatten die geheimnißvolle Reise mitgemacht. Ueberall an den Ufern des mittelländischen Meeres wurde in griechischer Zunge gesprochen, mit griechischen Lettern geschrieben, nirgend mehr, als in der Stadt an dem Ausfluß des Nil, die den Namen ihres Gründers trug, in Alexandrien, dieser Hochburg der Gelehrsamkeit. Hier verfertigte man kostbare Abschriften der Lieder; hier schrieb man sehr gelehrte Commentare, von denen wohl die meisten sechs oder sieben Jahrhunderte später mit der berühmten alexandrinischen Bibliothek in Rauch aufgingen.

Lange vorher aber hatten schon die Römer, so weit es diesem wesentlich anders gearteten Volke überhaupt möglich war, die Erbschaft des griechischen Genius angetreten, und wieder waren es hier die Lieder Homers, die der römische Knabe als Grundlage der feinen Bildung zuerst in die Hände bekam, und deren Studium er hernach auf der hohen Schule von Athen fortsetzte. Wenn Aeschylus sagt, daß seine Dichtungen Brosamen von dem reichen Mahle Homers seien, so kann man das mit ganz anderem Fug und Recht von der römischen Poesie behaupten. Wohin wir blicken, überall ist hier der Einfluß Homers unverkennbar; Horaz deduzirt aus ihm seine ästhetischen Regeln, und Virgils Aeneide leuchtet nur von dem Wiederschein der Ilias, wie der Mond von dem Licht der Sonne.

Und dieser von dem Licht einer scheinbar für immer untergegangenen Sonne erhellte Mond zieht während der

langen Nacht des Mittelalters ſeine ſtille Bahn über den verdunkelten Himmel. Wohl mag noch hier und da ein würdiger Mönch, den ſein heiliger Pfad einmal durch die Bibliotheken griechiſcher und armeniſcher Klöſter geführt hat, in ſeiner ſtillen Zelle an den Ufern des Rheins oder der Themſe die koſtbaren Manuſkripte ſtudiren und copiren, die er dort gefunden; im Allgemeinen aber wird griechiſch nur noch wenig geleſen; fleißiger die Römer, vor allem der jungfräuliche Virgil. Virgil iſt der klaſſiſche Dichter des Mittelalters, Virgil muß noch dem Dichter der Göttlichen Komödie das Geleit in die Hölle geben.

Mit der neuen Zeit ſteigt auch die Sonne Homers wieder glänzend empor. Nach der Eroberung Konſtantinopels durch die Türken und der Zerſtörung des morgenländiſchen Reichs tragen die griechiſchen Gelehrten, die vor dem krummen Säbel der Moslems fliehen, die geretteten Schriften ihrer Literatur, unter ihnen die Lieder Homers, überall durch die abendländiſchen Reiche. Griechiſch wird wieder geleſen; überall wachſen Pflanzenſtätten griechiſcher Bildung auf; die Reformation ſaugt ihr beſtes Lebensblut aus der griechiſchen Bildung.

Aber die in der langen geiſtigen Knechtſchaft vertrockneten Adern ſind gar nicht im Stande, dies edelſte Blut in ausreichender Fülle in ſich aufzunehmen; wieder beugt man den Nacken, den man kaum erſt emporgerichtet hat, dem eiſernen Joche des Dogmas; die Stimme der wenigen, wahrhaft freien Geiſter, die mit der Reformation Ernſt machen wollen, wird übertäubt von dem Geſchrei der Zeloten und Dunkelmänner; die Wiſſenſchaft wird zur ſchwarzen Kunſt; die griechiſche Schönheit in der Geſtalt der Helena zu einer ſchönen Teufelin, für die der Schwarzkünſtler ſeine Seele dem Teufel verſchreibt. In den Gräueln des Religionskrieges, in dem Rauch der eingeäſcherten Städte und Dörfer, in dem Dampf des Blutes der ungezählten Tauſende, die auf den Schlachtfeldern ſterben, ſcheint die kaum aufgegangene Sonne für immer wieder untergehen zu ſollen.

Der deutſche Genius verhüllt ſein leuchtendes Antlitz oder nimmt — ein tragi-komiſcher Anblick — die Maske der franzöſiſchen Aftermuſe vor. Es iſt die Zeit der Perrücken und Reifröcke, der Schminke und der Schönheitspfläſterchen; es iſt die Zeit einer für uns kaum noch begreiflichen Lang-

weiligkeit und Unnatur, in der zuletzt vor lieber Langeweile selbst die Locken der Perrücke sich zum Haarbeutel zusammenballen, und aus dem Haarbeutel der Zopf den Leuten länger und immer länger den Rücken herunterwächst; es ist die Zeit der Landpastorenweisheit; eine graue löschpapierne Zeit der ungeschickten, mit französischen Floskeln verbrämten Phrase, eine knechtische Zeit der Fürstenwillkür und Maitressenwirthschaft, des Land- und Leuteschachers, der in hündischer Demuth ersterbenden Unterthänigkeit.

Was war einer solchen Zeit der politischen, der sittlichen, der ästhetischen Verkommenheit Homer!

Konnte doch noch in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Jemand einen würdigen Gelehrten fragen: „Wo hält sich doch der liebe Mann (Homer nämlich) auf? Warum blieb er so lang incognito? à propos wissen Sie mir nicht eine Silhouette von ihm zu bekommen?“ *) — Nun ja! Homer war der Zeit eben incognito, sehr incognito; und wenn es hoch kam, war er ihr eben „ein lieber Mann,“ ein guter schwatzhafter Alter, der ein paar sehr voluminöse Carmina versificiret; im allerbesten Falle ein „Naturgenie,“ dem man freilich, in Ansehung des höchst barbarischen Zeitalters, in welchem er geschrieben, seine horriblen Verstöße gegen den „guten Geschmack“ nachsehen mußte, und der ohne Zweifel viel besser geschrieben haben würde, wenn ihm Gottsched oder sonst ein erlauchter Kunstrichter von Zeit zu Zeit verdientermaßen auf die Finger geklopft hätte. —

Doch die unheimliche Maskerade geht zu Ende; die Gottsched'schen Weisheitslichter flackern düster und immer düstrer und verlöschen zuletzt still im Sockel; der Puderstaub wirbelt in der Luft, als wenn eine unsichtbare Hand die alten Perrücken derb geschüttelt hätte; in dem Licht einer Sonne, die irgendwo aufgegangen sein muß, sieht die Schminke mit einmal recht fahl und matt aus; der deutsche Genius nimmt die französische Maske ab und schaut uns lächelnd an aus Lessings dunkelblauen Augen, mit Winkelmanns geistvollen Zügen. Was soll ich Ihnen das Allbekannte wiederholen? Jene wunderbaren Thaten des erwachten Genius, jenen ewig merkwürdigen Kampf, den die Götter — diesmal nicht vergebens — gegen die Dummheit führten; den ungeheuren, unwiderste-

*) Schott. Ueber das Studium des Homers. Leipzig, 1783.

lichen Drang aus der Unnatur zurück in die Natur; jenen Drang, der die Einen sich kopfüber in das Meer der empfindsamen Schönseligkeit stürzen ließ; die Kraftmenschen à la Al Hasi aus der Kultur heraus nach einem imaginären Ganges trieb, wo es nur allein noch Menschen geben sollte, und die wahren Weisen, die Menschen, welche die Arbeit des Jahrhunderts auf ihre starken Schultern nahmen, wirklich zurück zur Natur, d. h. zur Schönheit, d. h. zu den Griechen, d. h. zu Homer führte.

Homer und wieder Homer! Homer und kein Ende! Homer, wohin wir in die Werkstätten dieser Werkleute Gottes blicken. Mit dem Homer in der Hand durchforschte Winkelmann die Gallerien Italiens, den Homer in der Tasche kam Herder nach Straßburg; der Homer lag neben Lessing aufgeschlagen, als er den Laokoon schrieb und seine antiquarischen Briefe. „Nun spricht und schreibt," sagt ein Zeitgenosse, „Alles von Homer, was Gefühl und Geschmack haben will; eine Uebersetzung drängt die andere; die Journale kündigen den Neuen Homer mit Pauken und Trompetenschall an, und läuten über diese Erscheinung alle Glocken zusammen; unsere empfindsamen Romanschreiber können ihr wonnetrunkenes Gefühl nicht genug beschreiben, wenn sie ihren Homer im Mondschein bei einer Silberquelle lesen, und als ächte Kinder der Natur, den Dichter mehr empfinden als verstehen."

Diese letzten Worte sollen vermuthlich ein Hieb auf einen jungen Dichter sein, der zehn Jahre vorher einen Roman geschrieben hatte, dessen unglücklicher Held sich allerdings viel mit dem Homer beschäftigt.

Der arme Tropf! Er hatte wohl keine Ahnung von der titanischen Kraft, die in dem „empfindsamen Romanschreiber" pulsirt, wie das Blut in einem arabischen Roß, das sich die Adern aufbeißt, um nicht zu ersticken; er hatte keine Ahnung, daß eben dieser Roman in der keuschen Einfachheit seines Styls, in der wunderbaren Plastik seiner Naturschilderungen, in der erschreckenden Wahrheit, mit welcher in ihm die verborgensten Empfindungen des Herzens, als könne es eben nicht anders sein, blosgelegt werden — er hatte wohl keine Ahnung, sage ich, daß in Werthers Leiden ein Genius spricht, der, wenn einer, über die Jahrtausende hinweg dem Dichter von Odyssee und Ilias wahlverwandtschaftlich die Hand reicht.

Und jenes Wohlgefallen am Homer, das in der Sturm- und Drangperiode ſeiner Jugend eigentlich nur der inſtinktive Trieb einer durchaus harmoniſchen Seele zum einfach Schönen war: es vertieft ſich bei Göthe immer mehr zur bewußten Liebe des klaſſiſchen Alterthums. Nun wirbt Fauſt noch einmal um die Helena, der deutſche Genius um die griechiſche Schönheit, und mit welcher Gluth, welcher Leidenſchaft! Es iſt nur der wörtliche Ausdruck dieſer Goethe'ſchen Leidenſchaft für die Antike, wenn Fauſt im zweiten Theil, nachdem er die Helena erblickt, ausruft:

„Hab' ich noch Augen? Zeigt ſich tief im Sinn
Der Schönheit Quelle vollen Stroms ergoſſen?
Mein Schreckensgang bringt ſeligſten Gewinn.
Wie war die Welt mir nichtig, unerſchloſſen!
Was iſt ſie nun ſeit meiner Prieſterſchaft?
Erſt wünſchenswerth gegründet, dauerhaft!
Verſchwinde mir des Lebens Athemkraft,
Wenn ich mich je von Dir zurückgewöhne! —
Die Wohlgeſtalt, die mich voreinſt entzückte,
In Zauberſpiegelung beglückte,
War nur ein Schaumbild ſolcher Schöne! —
Du biſt's, der ich die Regung aller Kraft,
Den Inbegriff der holden Leidenſchaft,
Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnſinn zolle!"

Aber dieſes Mal war die Werbung weniger unglücklich, als jenes erſte Mal. Diesmal wurde die Ehe wirklich vollzogen, und herrliche Kinder: Iphigenia, Taſſo, Hermann und Dorothea — himmliſche lebensgroße Geſtalten, um die ſich die holden Arabesken der römiſchen Elegien, der venetianiſchen Epigramme ſchlingen — ja, wenn Sie wollen, die Höhe der Goethe'ſchen Dichtung und der Schiller'ſchen dazu, ſeitdem ſich die beiden größten Geiſter glücklich gefunden — mit einem Worte: die Glanzzeit, der Silberblick unſerer klaſſiſchen Literatur war die unverwelkte und unverwelkliche Frucht dieſer Verbindung.

Und es iſt Homer, zu dem die beiden Dichter immer wieder zurückkehren, aus dem ſie immer wieder neue Begeiſterung ſchöpfen, über deſſen Weſen ſie immer wieder ſchriftlich und mündlich ſich unterhalten. Beſonders war es Goethe, deſſen vorzugsweiſe epiſches Genie im Homer die herrlichſte Nahrung fand. In dem Maße, wie er ſich tiefer in den Homer hineinlas, wuchs ſein Staunen. Ihn, als den Sohn

des Binnenlandes, hatte anfänglich in der Odyſſee nur das rein Menſchliche intereſſirt; wie wurde ihm nun, als er in Sicilien am Strande des weitaufrauſchenden Meeres das Gedicht von neuem las und nun fand, daß es wie ein glänzender Spiegel die herrliche Natur, die ihn umgab, zurückwarf. Wie ſtaunte er über den Dichter, den man Angeſichts dieſer Natur nicht blos leſen konnte, nein — der nun erſt recht in ſeiner Größe erſchien!

Mit dieſer Größe hatte es indeſſen ſeine eigenthümliche Bewandtniß.

Die ſtupide Blödſichtigkeit jener kurz vorhergegangenen Zeit, die in Homer nur einen „guten Mann" ſah, und die langweiligen endloſen Pappelalleen ihrer ſogenannten epiſchen Dichtungen wo möglich noch über Ilias und Odyſſee ſetzte, war, wie wir ſahen, überwunden. Durch die Bewunderung, welche die größten Geiſter der Nation dem Homer dargebracht hatten, war er, für uns Deutſche wenigſtens, ein für alle Mal auf ein Niveau gehoben, an das die Fluth der Zeit nicht mehr heranreicht. Ein ſonnebeglänztes Urgebirge ſtand er da vor den erſtaunten Blicken — herrlich in der Großartigkeit ſeiner Verhältniſſe, in dem Schwung und dem Adel ſeiner Formen; aber doch auch wieder ſo lieblich, ſo anmuthig in ſeinen Einzelnheiten, daß man ſich unwiderſtehlich gedrängt fühlte, zu verſuchen, wie weit man denn wohl hinaufgelangen könnte. Da zeigte es ſich denn, daß man, d. h. auch der rüſtigſte Steiger, nicht weit kam. Die paar erſten hundert Schritte waren freilich bald gethan; dann aber war es vorbei. Was von unten eine behagliche Matte ſchien, ward zur ſteilen Wand, auf der man ſich noch eine Strecke weiter arbeitete, um dann — etwas verdrießlich und beſchämt — in's Thal zurückzukehren.

Sie wiſſen, wie Goethe ſich fortwährend mit Stoffen zu großen epiſchen Gedichten trug: wie er ſich in der Schweiz an der Tellſage begeiſterte und vorläufige Lokalſtudien machte; wie er einen Plan zur Fortſetzung der Ilias entwarf, von dem ſogar zwei Geſänge zur Ausführung kamen. Aber ſo oder ſo: es wollte mit dieſen Entwürfen nicht recht aus der Stelle rücken; der Titan hatte Pelion auf den Oſſa gethürmt und war dem Himmel doch nicht näher gekommen. Hier mußte irgend ein Geheimniß verborgen liegen, das den doch ſonſt ſo ſcharfſinnigen Augen unſerer Dichter entging. Warum

war jener alte Sänger, groß, wie er immer ſein mochte, auch nicht annähernd zu erreichen? Auch nicht von dem Genie eines Goethe, der, wenn je ein Sterblicher, das Recht hatte, ſeine Wahlverwandtſchaft mit ihm geltend zu machen? Jede individuelle Größe muß ſich doch meſſen laſſen; warum ſtieß man hier, man mochte ſich ſtellen wie man wollte, immer auf ein ſchlechthin Unendliches, Unmeßbares?

Dies war das Problem, das ſich unſern Dichtern und Allen, die der Entwickelung unſerer Literatur gefolgt waren, aufdrängte und aufdrängen mußte. Und ſchon war der Mann gefunden, der es löſen ſollte.

Wer war dieſer ſeltene Mann?

Es war ein Philolog, ein echter rechter Büchermann, jener wahren Gelehrten einer, welche die Gelehrſamkeit nicht hindert, originelle Gedanken zu Tage zu fördern. Er hatte den Homer nicht am Golf von Neapel und nicht in Siciliens geſegneten Auen geleſen. Er hatte in ſeiner Studirſtube in Halle geſeſſen und gewühlt in den alten Pergamenten. Aber er hatte ein gar leiſes Ohr, das berauſchte ſich in nächtlicher Weile an Melodien, die vor Jahrtauſenden erklungen waren; aber er hatte ein gar ſcharfes Auge, das ſah durch den Bücherſtaub gar wunderſame Bilder von jugendfriſchen Völkern, die ſich fröhlich tummelten auf der ſchönen friſchen Erde. Und er ſchrieb ein kleines lateiniſches Büchlein, deſſen kurzer und großer Inhalt war: Homers Geſänge ſind nicht und können nicht ſein das Werk eines Mannes, ſie ſind das Werk eines Volkes; es iſt die dichteriſche Produktion eines langen Zeitraumes, vielleicht mehrerer Jahrhunderte, die wir in Ilias und Odyſſee vereinigt finden.

Der Mann, der dieſen für ſeine Zeit unerhört kühnen Satz aufſtellte, war Fr. Aug. Wolf, und ſein Büchlein, das er Prolegomena ad Homerum betitelte, erſchien im Jahre 1795. Von dieſem Jahre an datirt eine neue Aera der Philologie, der klaſſiſchen ſowohl als der deutſchen, eine Aera, in welcher, anknüpfend an jene Wolf'ſche kritiſche That, der unermüdliche Fleiß und der Scharfſinn unſerer Gelehrten die wichtigſten Entdeckungen über den Urſprung und das Weſen des Volksgeſanges zu Tage gefördert hat, Entdeckungen, die nach allen Seiten hin ein vorher nicht geahntes Licht verbreitet haben. Dieſe neueſte Aera, die den δῆμος, das Volk, auch in Sachen der Poeſie, in ſeine guten alten Rechte ein-

ſetzte, ihm auch hier das κράτος, die Obergewalt und Herrſchaft vindicirte, kann man mit Fug und Recht die demokratiſche nennen. Laſſen Sie uns das im Auge behalten, denn wir müſſen ſpäter darauf zurückkommen, und fragen wir erſt einmal: was waren das für Jahrhunderte? welches war dieſes Volk von Dichtern?

Verſetzen wir uns mit kühnem Fluge der Phantaſie zum griechiſchen Meer! Sieh' wie es leuchtet im erſten Morgenſonnenſtrahl, wie die purpurne Woge an's Ufer rauſcht! Wie ſie keck in den Himmel ragen, die zackigen, ſteilen Felſenufer — ſchreiend umflattern ſie die Meeresvögel. Und dort auf jener jähen Klippe ſitzt ernſt und majeſtätiſch ein Adler und ſchaut mit den hellen Augen zum Strande hinab. Da tummeln ſich ſchlanke Männer mit von der ſüdlichen Sonne gebräunten Geſichtern und dunklen Locken und blitzenden Augen. Die binden geſchäftig die Seile los, welche die geſchnäbelten Schiffe am Ufer befeſtigten, und ſteigen ein, breiten das weiße Segel aus, ſetzen ſich auf die Ruderbänke und fahren vom Ufer, vorbei an der Klippe, auf welcher der Adler horſtet. Der breitet die Schwingen aus und fliegt hin über die Schiffe. Auf ſchauen die Männer und jauchzen: Zeus' Vogel verkündet ihnen glückliche Fahrt, und ſie fahren hinaus auf das heilige Meer, entgegen der aufgehenden Sonne.

Wohin ſteuern ſie? Zu jener Inſel, die aus der blauen Fluth aufſteigt wie ein glänzender Schild. Sie rudern an's Land; ſie bergen die Schiffe unter den überhangenden Felſen; ſie ſteigen aus, ſie ſchlüpfen in den dichten Wald von Oliven, der das Ufer bekränzt, und ſpähen nach der Stadt im Thale zu ihren Füßen. Und der thauige Abend ſenkt ſich auf die Flur; da treiben ſingend die Hirten ihre Heerden zur ummauerten Quelle im Schatten der alten Eichen vor dem Thore, und Weiber kommen, Waſſer zu ſchöpfen, mit irdenen Krügen auf den Köpfen. Die Sterne funkeln, der Mond ſteigt in aller Pracht drüben über das Gebirge herauf, lautlos klimmen die Männer von den Uferbergen herab; und plötzlich erſchallt Geheul der Weiber und Kinder in der eben noch ſo ſtillen Stadt und der Schlachtruf der Männer und das Raſſeln der Waffen. Wie ſie kämpfen, Mann gegen Mann, die Einen für Weib und Kind und die Götter des Herdes, die Andern um die herrliche Beute! Der mitternächtige Himmel färbt ſich blutigroth — die Lohe ſchlägt empor aus den brennen-

den Häusern. Erschlagen sind die Männer und die siegestrunkenen Feinde schleppen die heulenden Weiber und die jammernden Kinder hin zu den Schiffen. Was sträubst Du Dich, schönes Weib, in den Armen dieses blühenden Jünglings? — Ach, diese Hände haben den Gatten erschlagen! Was wendet Ihr Euch entsetzt, Ihr armen Kleinen, von dem braunen Manne, der Euch zu dem Schiffe trägt? — Ach, dieser Mann gleicht nicht dem Vater! — Da kommen sie wieder über das Meer, die glücklichen Räuber! Schon winkt die Klippe, auf der bei ihrer Ausfahrt der Adler saß. Auf einmal verdunkelt sich der Himmel und das Meer unter ihm. Was entsinkt das Ruder Euren Händen, die so kühn die Schwerter zu führen wußten? Was verkehrt sich Eure Stimme, die so hell den Schlachtruf schmetterte, die eben noch Siegeslieder erschallen ließ, zu lautem Jammergeschrei? Was starrt Ihr so entsetzt in die aufrauschende Fluth? Habt Ihr ihn beleidigt den dunkelgelockten Poseidon, den gewaltigen Herrscher des Meeres? Liebte er die zerstörte Stadt? Hat Zeus dem Bruder Rache zu nehmen erlaubt an den Frevlern? Unglückliche Schiffer! ohne Kompaß, ohne Karte — Ihr seid rettungslos in des Erderschütterers Macht! Er kann Euch gegen den Felsen schmettern, kann Euch zerstreuen hierhin und dorthin und nimmer findet Ihr den Weg zurück zur süßen Heimath. Nur den Menschen gegenüber kennt Ihr die Furcht nicht; „mit den Göttern," wißt Ihr, „soll sich nicht messen irgend ein Mensch." Betet zur Pallas Athene, der Zeusgeborenen Schutzherrin griechischer Männer; sie wird Euch mächtig retten aus Noth und Gefahr.

Glückliches Volk unter Deinem glücklichen Himmel! Schöne Menschen auf Eurer schönen Erde! Tummelt Euch — es ist die Jugendzeit der Menschheit — leert bis auf den Grund den schäumenden Becher des Lebens! Lebt Euch aus, so lange Ihr im Lichte der Sonne weilt, drunten im Hades hausen nur bleiche Schatten! Nicht umsonst belebe Eure elastischen Glieder ungebrochene Kraft, nicht umsonst poche in Euren Adern das feurige, südliche Blut! Verfolgt den Hirsch in Euren Wäldern, Eure Schenkel sind fast so schnell wie die seinen; Euer Wurfspieß ist schneller noch. Weidet Eure Ziegen auf den Bergeshalden, holt dem Raubvogel seine Jungen aus dem Felsenneste! Schaut von Euren Klippen auf's Meer und locke es Euch in die weite Ferne! Lulle Euch das Rau-

ſchen der Wogen in phantaſtiſche Träume von fernen Wunderländern, drüben jenſeits der blauen Tiefe! Und fahrt auf aus dem Traume und beſteigt Eure Schiffe und fahrt hin zu den Gärten der Hesperiden und zu dem Goldenen Vließ von Kolchis! Lagert Euch hier am Ufer des blinkenden Fluſſes, wo Eure breitſtirnigen Stiere im hohen Graſe weiden; oder dort im Schatten des dichten Myrthenhains, den nicht Helios' Strahl durchdringt und nicht der Regen durchnäßt und lauſcht dem Liede der Nachtigallen! Pflanzt den Weinſtock, der auf Euren Bergen gedeiht, und jauchzt und ſingt mit hellgellender Stimme von Linos in der Zeit der fröhlichen Leſe! Ihr wäret nicht Kinder der Natur, wolltet Ihr nüchtern bleiben bei ihrem großen Feſte! Und bauet Städte! Hier, auf kornreicher Flur, oder dort am nackten Geſtade des Meeres, an der ſchimmernden Bucht, wo Ihr Eure Schiffe bergen könnt vor dem ſauſenden Sturmwind, und wohin fremde Männer kommen aus fernen Landen mit feiner Purpurwolle, kunſtreichen Waffen und ſchönen Gefäßen, goldenen und ſilbernen, wie Ihr ſie liebt bei Euren heiteren Mahlen. Laßt die fremden Männer Euch erzählen von den Wundern der Ferne — ſie betrügen Euch im Handel und ihr Maß iſt falſch — aber ihre Worte ſind Euch Wahrheit und ihre Wunder Wirklichkeiten. Und verſammelt Euch auf dem Markte um Eure Richter, und übt Euch in der Rede, Ihr geiſtreichen, geſprächigen Menſchen! Werft nur immer leidenſchaftlich Eure Arme, eifert und zürnet und ſcheltet — aber hört auch auf Eure Weiſen und achtet den Willen des Zeus, daß der Bürger friedlich bei dem Bürger wohne! —

So mochte dies zum Segen für alle Nachwelt von der Natur ſo hoch beglückte Volk ſchon lange Zeit ſeine Kräfte im Spiel und Ernſt fröhlich entfaltet haben, als ihm im trojaniſchen Krieg Gelegenheit ward, an einer großen, gemeinſamen, nationalen Sache dieſe Kräfte zu erproben. Wenn wir bedenken, wie noch im vorigen Jahrhundert unter ſo ganz anderen Bedingungen der ſiebenjährige Krieg die Gemüther der Menſchen erfüllen und die Helden dieſes Krieges, die Ziethen, die Seydlitz, die Schwerin und vor Allen der Held der Helden, der alte Fritz, in der Phantaſie des Volkes zu einer Art von mythiſchen Perſonen werden konnten — mit welchem Zauber mußte dann die trojaniſche Großthat tauſend Jahre vor Chriſti Geburt ſich der Einbildungskraft dieſes ſo

reich begabten Stammes der Hellenen, wir können wohl sagen auf Jahrhunderte hin, bemächtigen! Mir ist, als sähe ich sie hin- und herfahren an den buchtenreichen Küsten ihres Meeres, die seltsame Mär von Stadt zu Stadt zu tragen — die hier so lautet und dort so und an dem dritten Orte wieder anders, von der hier und dort und überall gesungen und überall anders gesungen wird, bis nach und nach, je länger die Ueberlieferung dauert, die verschiedenen Helden der Sage bestimmtere und immer bestimmtere Gestalten annehmen, an deren Hauptzügen man nun, weil sie einmal bekannt sind, nichts mehr zu verändern wagt; nach und auch durch das Hinüber und Herüber des Erzählens, Sagens, Singens die Ungleichheiten, Widersprüche der Erzählung, der Sage, des Gesanges sich immer mehr ausgleichen.

In dieser ersten Periode haben wir uns die Thätigkeit dieser epischen Dichter nicht anders zu denken, als die lyrischen Dichter unseres Volksliedes. Wie diese Letzteren gleichsam nur der formengewandtere Mund des Volkes sind, wie sie gleichsam nur Dem Ausdruck geben, was die Anderen, die mit ihnen die staubige Landstraße hinaufziehen, oder in der Herberge die müden Glieder auf die Bank strecken, oder „zu Straßburg auf der Schanze“ gedrillt, oder „in's heiße Afrika“ getrommelt werden; was diese Anderen, sage ich, auch empfinden, und nicht blos empfinden, sondern aussprechen, nur ungeschickter, nur formloser — so sind jene epischen Dichter ebenfalls in ihrer Phantasie ganz mit der Phantasie des Volkes verwachsen; womit natürlich nicht gesagt werden soll, daß nicht der Eine oder der Andere ein ganz besonders liedersüßer Mund gewesen sein mag, dessen Poesie auch gewiß mit ganz besonderem Beifall gehört und mit ganz besonderem Eifer weiter und weiter getragen wurde.

Dann wird nach dieser ersten Periode, die immerhin ein oder zwei Jahrhunderte gedauert haben kann, eine Zeit gekommen sein, wo das Volk, als solches, sich nicht mehr wesentlich an der Production der Lieder von den Helden, die vor Troja kämpften, und bei der Rückkehr so viel Leiden erduldeten, betheiligte, wo es wirklich Einzelne waren, die mit Bewußtsein gewisse Partien der Sage, welche der echte Volksgesang auszubilden vergessen hatte, gleichsam nachholten, die mit kunstsinnigem Verständniß die Uebergänge dichteten, um bequemer aus einem Liede in das andere zu kommen — Alles

natürlich möglichſt im Geiſt, und jedenfalls im Ton der älteren Lieder. Ja, nach ſicheren Ueberlieferungen des Alterthums ſteht es feſt, daß dieſe Nachdichter, um ſie ſo zu nennen, ſich zu ordentlichen Sängerſchulen vereinigten, in denen der epiſche Geſang gepflegt und aus denen in einer ſpäteren Zeit wohl jedenfalls jene ſogenannten kykliſchen Dichter hervorgingen, welche, die Ilias und Odyſſee, als ein bereits Fertiges, vorfindend, um dieſe Mittelpunkte herum einen weiten Kreis verwandter Sagenſtoffe dichteriſch bearbeiteten. — Unter den Rhapſoden ſodann haben wir nicht mehr ſelbſtſtändige Dichter, ſondern Deklamatoren uns vorzuſtellen, die bei öffentlichen Gelegenheiten das Volk mit dem Recitiren der Geſänge, an denen es ſich nimmer ſatt hörte, erfreuten, und deren ganzes Verdienſt wohl nur in der möglichſt treuen Ueberlieferung des Ueberkommenen beſtand. Noch ſpäter ſind jedenfalls Verſuche angeſtellt worden, eine ganz beſtimmte Ordnung und Reihenfolge in den Geſängen herzuſtellen. Auf eine ſolche iſt offenbar eine Beſtimmung Solons, des Atheniſchen Geſetzgebers, betreffs der Weiſe, wie die Homeriſchen Gedichte bei öffentlichen Gelegenheiten vorgetragen werden ſollten, gerichtet. Endlich wiſſen wir, daß im ſechsten Jahrhundert vor Chriſtus die Homeriſchen Geſänge auf Befehl des Peiſiſtratus durch die Schrift fixirt wurden, von jetzt an alſo ein Buch waren, wie andere Bücher auch, und in dieſer ihrer ſoliden Geſtalt, wie wir ſahen, den Leſer ſo vollkommen über die Art ihrer Entſtehung täuſchten, daß Jahrtauſende hindurch von dem einen Homer geſprochen wurde, bis der durch die lange Uebung unendlich geſchärfte Blick der modernen Wiſſenſchaft entdeckte, daß dieſer unvergleichliche Sänger, dieſer König der Dichter, niemand Anderes war, als das auch im Liede obermächtige Volk.

Nun endlich war jenes Wunder erklärt; jetzt endlich wußte man, weshalb dieſe Größe mit dem Maßſtab der individuellen Kraft des einzelnen Dichters gemeſſen, ſchlechthin inkommenſurabel war; jetzt endlich begriff man das vorher Unbegreifliche. Man begriff den unendlichen Wortreichthum, den unermeßlichen Sprachſchatz, der in den Homeriſchen Gedichten aufgehäuft iſt, im Vergleich mit welchem das Vermögen eines individuellen dichteriſchen Genies, und wäre es das ſprachgewaltigſte, armſelig erſcheint; man begriff dieſe Ueberfülle der großartigſten und lieblichſten Empfindungen, wenn

man bedachte, daß ein ganzes geist- und phantasiereiches Volk dazu beigesteuert hatte; man begriff vor Allem die absolute Sicherheit, mit der diese Gestalten vor uns hintreten, von denen man, wie von den Helden unserer Märchen, gar nicht sagen kann, daß sie erfunden, die nur einfach die idealen Repräsentanten eines Volkes und von dem Volke selbst mit dieser idealen Mission geweiht sind.

Und je tiefer man sich in diese historisch-kritische Betrachtungsweise versenkt, um so heller wird das Licht in welches diese und ähnliche spezifisch-ästhetische Momente rücken. Lassen Sie mich aus der Menge dieser Momente nur ein paar herausgreifen.

Von den Homerischen Gleichnissen sagt Goethe: „Sie kommen uns poetisch vor und sind doch unsäglich natürlich, aber freilich mit einer Reinheit und Innigkeit gezeichnet, vor der man erschrickt." Nun aber bedenken Sie, daß diese Gedichte gesungen wurden im Angesicht des Himmels, im Angesicht des Meeres, aus denen der Dichter seine Bilder nimmt: von der Sturmeswolke, die heraufzieht, von der großen Woge, die gegen das Felsenufer heranrollt; daß, wenn er seine Helden mit dem schwarzen Adler vergleicht, der, eine Taube verfolgend, durch die Lüfte dahinschießt, er vielleicht nur sang, was sein Auge eben sah. Wie viel sonst ganz unbegreifliche Schönheiten der Gedichte lassen sich nicht noch durch diesen großartigen Hintergrund der lebendigen Natur, der dem Sänger stets vor Augen stand, erklären! und wieviel andere durch die Wechselwirkung, die nothwendig zwischen Sänger und Hörer stattfand. Fragen Sie unsere großen Redner, woher sie ihr Pathos, woher sie den Schwung ihrer Perioden, woher sie jene Schlagworte nehmen, die wie ein Blitz in die Herzen der Hörer fahren — und Sie werden erfahren, daß sie das Beste davon der augenblicklichen Eingebung verdanken, jener Begeisterung, die wieder nichts anderes ist, als eine Ausströmung des heiligen Geistes, der immerdar über den Stätten schwebt, wo Viele im Namen der Wahrheit und der Schönheit versammelt sind.

Diese Wechselwirkung zwischen Sänger und Hörer, sage ich, die wir uns vor Allem in jener naiven Zeit und bei diesem so feurigen, so geistreichen, so redebegabten, südlichen Volke kaum groß genug vorstellen können, erklärt gar viele Schönheiten der Homerischen Gedichte; sie erklärt aber auch nicht

wenige Schwächen. Zuerſt die Mängel der Kompoſition im Allgemeinen: ſodann wenn, wie es unzweifelhaft der Fall war, der Sänger nicht ſelten im Moment des Producirens erſt erfand, ſo wird er nicht ſelten auch um die Erfindung ein wenig verlegen geweſen ſein. Ich kenne wenigſtens eine oder die andere Stelle im Homer, die ich mir auf keine andere, als auf dieſe Weiſe entſtanden denken kann, und ich möchte vermuthen, daß es dieſe oder ähnliche Stellen ſind, welche den feinſinnigen Horaz zu der Aeußerung veranlaßten, daß ſelbſt der treffliche Homer jezuweilen ſchlafe.

Ich muß der Verſuchung, Sie noch weiter in die dichtverſchlungenen Pfade der Homeriſchen Aeſthetik zu führen, widerſtehen. Die mir zugemeſſene Zeit eilt zu Ende. Vergönnen Sie mir nur noch, in wenigen Worten die Nutzanwendungen anzudeuten, die ſich für uns, ich meine für unſere Dichter, aus den Reſultaten der wiſſenſchaftlichen Analyſe der Homeriſchen Gedichte ergeben, und hier iſt es geboten, wieder anzuknüpfen an den Eindruck, welchen die geniale Entdeckung Wolfs auf die machte, die ſie praktiſch zunächſt anging; ich meine auf Goethe und Schiller.

Da iſt es nun merkwürdig, zu ſehen, wie die beiden Heroen der neugewonnenen Einſicht gar nicht ſo recht froh werden; ja, wie ſie den Wolf'ſchen Sätzen gegenüber es kaum zu einer beſtimmten Poſition bringen können. Goethe zwar begrüßte im Augenblick ihres Erſcheinens freudig die Prolegomena als eine große kritiſche That, und ſang noch ein Jahr ſpäter in dem Proömium zu Hermann und Dorothea:

„Erſt die Geſundheit des Mannes, der, endlich vom Namen Homeros
Kühn uns befreiend, uns auch ruft in die vollere Bahn.
Denn, wer wagte mit Göttern den Kampf? und wer mit dem Einen?
Doch Homeride zu ſein, auch nur als letzter, iſt ſchön."

Aber wenn man dieſe Verſe genauer anſieht, ſo, däucht mir, läßt ſich gerade aus ihnen beweiſen, wie ſchwer es Goethe wurde, ſich in die neue Anſchauungsweiſe zu verſetzen. Wenn etwas geeignet war, von jedem Verſuch, homeriſch zu dichten, abzuſchrecken, ſo waren es doch wahrlich die Prolegomena! Freilich hatte Wolf die Dichter von dem Einen, von Homeros, dem dichtenden Individuum befreit; den Böſen waren ſie

los; aber die Böſen, die noch viel Böſeren waren geblieben. Was waren denn die Homeriden, von denen Goethe hier ſpricht, als, wie wir ſahen, die dichteriſchen Repräſentanten eines ganzen dichteriſchen Volkes in einer ganz beſtimmten Kulturepoche?

Dies Moment, das doch der Angelpunkt der ganzen Frage iſt, muß Goethe entgangen ſein, oder er würde den Kampf mit dem „Einen“ wahrlich leichter erachtet haben, als mit den „Vielen“. Es muß ihm entgangen ſein, ſonſt hätte er ſchwerlich nach dem Erſcheinen der Prolegomena im Jahre 1798 den Plan zur Achilleis, einer Fortſetzung der Ilias, entworfen und denſelben im folgenden Jahre in Angriff nehmen können. Eine Fortſetzung der Ilias? Nun, ſelbſt ein Goethe fand, daß, wenn es ſchön ſein mochte, der Letzte der Homeriden zu ſein, es ganz gewiß noch viel ſchwerer, oder, wie wir ſagen müſſen, unmöglich war, und er gab denn auch, nachdem er zwei Geſänge gedichtet, die Sache auf. Später wandte er ſich wieder von der Wolf'ſchen Theorie ab und hielt ſich, die Frage nach der Entſtehung der Gedichte umgehend, „an die gewaltſame Tendenz der poetiſchen und kritiſchen Natur nach Einheit“, mochte Homer ſich lieber „als Ganzes denken, als Ganzes freudig ihn empfinden.“

Was Schiller betrifft, ſo hat ihn, den Dramatiker, die Homeriſche Frage wohl nie ſo innig berührt, als den Epiker Goethe. Die „atomiſtiſche“ Anſchauungsweiſe, in der ſich unter dem erſten, gewaltigen Eindruck der Prolegomena alle Welt und ſelbſt Goethe gefiel, kam ihm „nothwendig barbariſch“ vor; und ſchließlich fand er ſich gegen die gelehrten Barbaren mit dem ſchönen Epigramm ab:

„Immer zerreißet den Kranz des Homer und zählet die Väter
Des vollendeten, ewigen Werks!
Hat es doch eine Mutter nur und die Züge der Mutter;
Deine unſterblichen Züge, Natur!

Wir acceptiren das Wort. Hier iſt der eine Factor, deſſen auch wir, und wären wir die Modernſten der Modernen, ſicher ſind. Mögen wir im Rauch der Städte nie vergeſſen, daß die Sonne Homers auch uns leuchtet! Noch brandet die Woge am Felſengeſtade, wie ſie vor drei Jahrtauſenden brandete, noch zieht der Adler dieſelben majeſtätiſchen Kreiſe durch die Lüfte, die er vor drei Jahrtauſenden zog. Die großen

Linien der Natur haben sich seitdem nicht verändert und werden sich auch, wenn wir unseren Weisen trauen dürfen, sobald noch nicht verändern.

Aber in diesem Sinne hat der Dichter das Wort wohl schwerlich gemeint. Der Dichter ist kein Landschafter; nicht die Natur draußen ist sein Thema, sondern die innere, die Menschennatur, und da muß man freilich zugeben, daß dem modernen Dichter eine unendlich schwierigere Aufgabe ward, als den Sängern der Ilias und Odyssee.

Zwar könnte man versucht sein, zu meinen, daß auch hier der Unterschied nicht gar so groß sei, daß, wie verschieden auch unter anderem Klima, unter anderen kulturgeschichtlichen Bedingungen die Menschenpflanze gedeihen mag, die Grundbedingungen ihres Wesens überall dieselben bleiben, daß sie überall nach Licht und Luft strebt: daß, so lange Menschen existiren, sie lieben und hassen, lachen und weinen, genießen und leiden werden; daß die Grundverhältnisse der Menschen unserer Zeit dieselben sind, die sie vor drei Jahrtausenden waren: der Eltern zu den Kindern, des Gatten zur Gattin, des Bruders zum Bruder, des Freundes zum Freunde, des Individuums zur Genossenschaft, zum Vaterlande.

Zugegeben aber auch die Identität des Grundthemas der Poesie für alle Zeiten, so wird man doch auf der anderen Seite einräumen müssen, daß dieses Thema unendlich viel Variationen, und unter diesen unendlich vielen zwar sehr einfacher, aber auch sehr verwickelter, sehr schwieriger fähig ist, und daß — wie es scheint — gerade wir eine Seite der großen Partitur abzuspielen haben, wo die Noten ein wenig bunt und kraus durcheinanderlaufen. Es ist ein Ding: in einer Zeit zu dichten, wo Jeder Jeden versteht, nicht blos, weil er dieselbe Sprache spricht, sondern weil der Eine genau das denkt, das fühlt, was der Andere auch denkt und fühlt; und ein anderes: in einer Zeit zu dichten, wo es mehr als bloße Phrase ist, was man alle Augenblicke hören kann: wir haben aufgehört, uns zu verstehen, oder: wir werden uns nie verstehen, obgleich die beiden Disputirenden deutsch, und vielleicht in dem Momente gerade ganz besonders deutsch sprechen. Es ist gar nicht dasselbe, ob der König und sein Schweinehirt auf Du und Du stehen, und kein Mensch etwas Besonderes darin findet, daß der Erstere sich die Gastfreund-

ſchaft und zur Nacht ſogar den Mantel des Letzteren gefallen läßt, oder ob zwiſchen den Beiden ein Verhältniß überhaupt gar nicht mehr denkbar iſt. — Ich brauche dieſe Unterſchiede nur anzudeuten, und Sie werden mir gewiß zugeben, daß, wo der alte Dichter auf ebenem Boden mühelos tanzt, der moderne ſich durch ein zerklüftetes, dornüberwuchertes Terrain mühſam durcharbeiten muß.

Aber die Mühe der Arbeit ſoll ihn und wird ihn nicht abſchrecken. Wenn er nur noch, wie unſere Uhrmacher, mit der Loupe vor dem Auge arbeiten kann, ſo hat er eben durch dieſe Loupe ſehen gelernt. Freilich iſt eine Sanduhr ein einfacheres Inſtrument als ein Chronometer, aber man kann von der Sanduhr keine Sekunden ableſen, wie von dem Chronometer, und die feineren Schwingungen unſeres Seelenlebens bedürfen zu ihrer Meſſung feinerer Inſtrumente.

Und dann: was in aller Welt hindert uns, wenn nicht die beklagenswertheſte Verkennung der Grundbedingungen aller Poeſie, unſere Kraft aus dem Boden zu nehmen, aus dem ſie der alte Dichter auch nahm? Haben wir kein Vaterland, ſo gut wie es die Sänger von Ilias und Odyſſee hatten? Haben wir keine Heimath, von der wir uns, wenn wir fern ſind, ſehnen, den Rauch aufſteigen zu ſehen? Derſelbe Goethe, deſſen Achilleis ein ſo ſchwächliches Produkt iſt, gewann ſeine Rieſenſtärke wieder, ſobald er in Hermann und Dorothea den mütterlichen Boden der Heimatherde berührte. Konnte Schiller mit Recht die Natur die unſterbliche Mutter der Ilias und mit der Ilias jeder echten Poeſie nennen, ſo dürfen wir wohl mit nicht minderem Recht als den ſterblichen Vater echter Dichtung den Geiſt der Zeit bezeichnen, in welcher und für welche der Dichter ſchrieb. Und ſoll ja doch, wer den Beſten ſeiner Zeit genug gethan hat, für alle Zeiten gelebt haben! Aber wäre ſein Werk auch nur ſo kurzlebig, wie der Held der Ilias, der ja ebenfalls von einer unſterblichen Mutter geboren, aber von einem ſterblichen Vater erzeugt war — der Dichter hat kein höheres Ziel, als den Beſten ſeiner Zeit genug zu thun. Das kann er aber nicht, wenn er ſich in das allerdings ſehr bequeme Zelt excluſiven Dünkels zurückzieht und ſich die erhabene Lyrik ſeiner ſelbſtgeſchaffenen Leiden melodiſch mit der Zither begleitet, ſondern nur dadurch, daß er ſich freudig auf den Kampfplatz ſtürzt, wo die Schlachten ſeiner Zeit geſchlagen werden. Zu jeder Zeit giebt es ein

Ilion, das zu erobern iſt, und das gerade nicht immer ein heiliges zu ſein braucht, und an den Priamus, wenn es auch mit ihrer Lanzenkunde manchmal ſo ein eigen Ding ſein mag, war bisher ebenfalls kein Mangel. Iſt er ein Trojaner — nun wohl! ſo weiß er, wo die griechiſchen Schiffe liegen! Auch bei den griechiſchen Schiffen giebt es tapfere Rückzugsherzen, und Hector beweiſt, daß man eine Sache, die dem Untergang geweiht iſt, noch groß vertheidigen kann. Geſündigt und gefehlt wird außerhalb der Mauern Troja's ſo gut wie innerhalb; Grieche oder Trojaner — jeder thue ſeine Schuldigkeit; heut zu Tage hilft ihm kein Gott, wenn er ſich ſelbſt nicht hilft.

Heut zu Tage!

Und wäre es denn wirklich heut zu Tage keine Luſt, zu leben und zu dichten? Wäre denn wirklich zwiſchen unſerer Zeit und zwiſchen jenen ſonnenreichen Tagen, in welchen die Homeriſchen Gedichte entſtanden, ſo gar keine Analogie? Vielleicht doch. Oder was iſt denn die Bildung, nach der wir ſtreben, anderes, als durchgeiſtete Natur? Der Weg von der naiven, ungebrochenen Natur durch die mäandriſchen Pfade der Kultur zur Bildung mag ein ſehr, ſehr langer ſein; aber endlich muß es doch einmal gelingen, und dieſes ſo fleißige, ſo ſtrebſame, ſo, Alles in Allem, tüchtige Geſchlecht der jetzt lebenden Menſchen mag ſich mit beſcheidenem Stolze geſtehen, daß ihm neben ſo vielem vor der Hand Unerreichbaren, ſo vielem Mißrathenen, doch auch Manches gerathen iſt. Hat das wahre Wiſſen, das zu aller Zeit in ſeinem tiefſten Grunde demokratiſch war, nicht viel geſchafft und ſchafft es nicht noch täglich an der Ausfüllung der ſchroffen Kluft, welche das ariſtokratiſche Halbwiſſen zwiſchen die verſchiedenen Stände der Nation geriſſen hat? Die Einfachheit der Lebensformen, der Gefühls- und Denkweiſe war es, was jenen Sonnenkindern in dichteriſcher Hinſicht einen ſolchen Vortheil vor uns gab. Die Bildung aber, der wir zuſtreben, verwiſcht überall die verſchnörkelten Rococolinien, in denen ſich die bloße Kultur gefällt, um edleren, einfacheren Formen Platz zu machen: auch in unſeren Anſchauungen, unſeren Sitten. Die Wahnheit iſt einfach. Es ärgert die Menſchen, ſagt Goethe, daß ſie ſo einfach iſt. Nun, die Feinde der einfachen Wahrheit werden ihren Aerger wohl hinunterſchlucken müſſen.

Iſt dieſer Glaube an den Sieg der Bildung, an den Sieg, der durch die Bildung und in der Bildung zurückgewonnenen, und nur potenzirten, weil durchgeiſteten Natur nichts weiter als ein ſchöner, leerer Traum?

Dieſe hohe, ſehr ſolide Halle, in der wir uns befinden, zeugt dagegen. Dieſe Halle, in welcher Kopfwerker und Handwerker — in welcher Dichter und Schriftſteller, in welcher die Erwählten der Nation, in welcher Männer der Wiſſenſchaft, deren Namen man mit Ehrfurcht nennt, wo immer die Bildung eine Stätte fand, täglich mit Männern und Jünglingen des Volkes brüderlich verkehren, deren Manchem das fließende Leſen und Schreiben als eine mühſam errungene Kunſt gilt — dieſe Halle ſagt, daß es kein Traum iſt, daß die lange Periode der babyloniſchen Sprachverwirrung zu Ende geht, daß eine Zeit herangebrochen iſt, in welcher der Menſch den Menſchen wieder verſtehen wird!

Bedenken wir das aber, und bedenken wir, daß uns die Wonne ward, in dem Lichte des vollen Bewußtſeins unſerer großen Zwecke an der Erfüllung dieſer Zwecke zu arbeiten, wahrlich, dann iſt es uns vergönnt, im höchſten Sinne mit dem Dichter zu ſprechen:

Und die Sonne Homers, ſiehe! ſie lächelt auch uns.

Drei Vorleſungen über Goethe.

1863.

I. Goethe als Lyriker.

Der größte Dichter der Deutſchen hat in Beziehung der Theilnahme, welche die Zeitgenoſſen ſeinem Leben ſchenkten, das entgegengeſetzte Schickſal von dem größten Dichter der Briten gehabt. Was wir aus dem Leben William Shakeſpeares wiſſen, durch Documente beglaubigt wiſſen, läßt ſich bequem auf eine halbe Quartſeite bringen, Goethe's Leben dagegen iſt uns bekannt, wie das keines andern Heroen alter

oder neuer Zeit. Er ſelbſt hat durch ſorgfältige Aufzeichnungen in Tagebüchern, durch die ausführliche Beſchreibung ſeines Lebens bis zu ſeiner Ueberſiedelung nach Weimar, durch unzählige Reiſe- und andere Briefe abſichtlich und unabſichtlich das Mögliche gethan, um eine Tagesklarheit über ſein Erdenwallen zu breiten; und wo er noch etwa ein Dunkel gelaſſen hat, da iſt die Gnomenſchaar ſeiner Commentatoren und Biographen mit ihren Lichtern und Lichtlein eifrig bis in die verborgenſten Winkel und Ecken gekrochen, und haben Heureka! gerufen, wenn ſie ein vergilbtes Blättlein fanden, auf welches der große Mann geſchrieben, daß er ſich an dem und dem Tage recht wohl befunden, oder an einem andern Cremortartari eingenommen habe. Das Leben Göthe's iſt eine Wiſſenſchaft geworden mit einem ſehr weitſchichtigen gelehrten Apparat. Faſt muß man ſich wundern, daß die Univerſitäten noch nicht Lehrſtühle für dieſe Disciplin errichtet haben und Goethe-Doctoren promoviren, wie doctores utriusque juris.

Dieſe große, man darf ſagen: leidenſchaftliche Theilnahme hat natürlich, wie ſo ziemlich Alles auf der Welt, ihren guten Grund, ja wohl der Gründe mehre. Einmal iſt es die hohe, kaum hoch genug zu ſchätzende Bedeutung des Dichters für die deutſche Bildung und ſomit für die Cultur der Menſchheit, die jede Uebertreibung nach dieſer Seite verzeihlich erſcheinen läßt; ſodann der Umſtand, daß Goethe in einem überaus ſchreibſeligen Jahrhundert gelebt hat, das ſich in Briefen und anderen individuellen Aeußerungen nicht genug thun konnte; drittens, daß er in Deutſchland gelebt hat, d. h. in einer Nation, die von Alters her einen beſonders ſtarken Accent auf das Privatleben legte, und — zumal in Perioden politiſcher Stagnation — nicht zufrieden war, als bis ſie ihre Helden glücklich in Schlafrock und Pantoffeln ſah; viertens, daß der Dichter mit dem letzten Drittel ſeines Lebens in eine Zeit des ausgeprägteſten literariſchen Epigonenthums hineinragt, wo die bauenden Könige den fleißigen Kärrnern den Platz geräumt hatten; fünftens, weil das Leben dieſes Lieblings der Götter in ſeinem herrlichen Verlauf, der an einen gewaltigen Strom gemahnt, welcher von der Höhe des Gebirges herab unermeßliche Breiten fruchtbarſten Landes durchſtrömt, um ſtill und groß im ew'gen Meere zu verfluthen — weil, ſage ich, die Geſchichte dieſes Lebens von

einer zauberhaften Anziehungskraft ist, der sich Niemand so leicht entzieht. Ist ihm doch, was er mit vollstem Bewußtsein schon in seiner Jugend erstrebte, nämlich: sich nach allen Seiten harmonisch zu entfalten, oder, wie er es selbst einmal ausdrückt, „auf der gegebenen Basis die Pyramide seiner Existenz zur möglichsten Höhe zu gipfeln," durch die Gunst der Himmlischen in seltener Weise gelungen; liest sich sein Leben doch wie der köstlichste Roman; ist es doch wahrlich, als ob die Natur, unbefriedigt über die nothgedrungene Mangelhaftigkeit ihrer Gebilde, es darauf angelegt habe, in diesem Manne einmal einen vollkommenen Menschen zu schaffen, zum Trost und zur Freude des übrigen Geschlechts! Ja, es ist unleugbar, daß unsere Nation, die in dem Bewußtsein der Mangelhaftigkeit ihrer Existenz im Ganzen und Großen so schwer trägt, die Sache gerade von diesem Gesichtspunkte faßte, und sich an der Schönheit dieses Lebens lange Zeit getröstet hat über die Misère seiner Zustände; oder auch — in energischeren Charakteren — in diesem schönen ausgerundeten Lebens mindestens ein Prototyp der Existenz sah, zu der sie, wenn es ihr gelingt, sich zur Freiheit durchzukämpfen — und das wird und muß ihr gelingen — doch noch einmal vor allen Völkern der Welt berufen ist.

Aber außer diesen allgemeinen Gründen hat die Gemeinde der Goethebekenner noch einen ganzen speciellen, auf den sie sich jedesmal berufen, sobald jemand wagt, ihnen zu verdenken, daß sie das Leben ihres Heiligen zum Gegenstand eines besonderen Cultus machen. Sie behaupten nämlich, daß, so locker auch bei andern Dichtern das Verhältniß sein möge, in welchem ihr Leben und ihre Werke stehen, bei Goethe gerade das Umgekehrte stattfinde, also daß die Geschichte seines Lebens der nothwendige Commentar seiner Dichtungen sei, ja, daß diese ohne jene entweder gar nicht, oder doch nur halb verstanden werden könnten. Sie berufen sich dabei auf verschiedene dahin gehende Aeußerungen des Dichters, der seine Poesien einmal eine Generalbeichte, seine Gedichte ein andermal ohne Ausnahme Gelegenheitsgedichte nennnt, und in Dichtung und Wahrheit ausdrücklich erklärt, „daß er schon in Leipzig eine Richtung eingeschlagen habe, von der er sein ganzes Leben nicht abweichen konnte, nämlich dasjenige, was ihn erfreute oder quälte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln, und darüber mit sich selbst abzuschließen,

um ſowohl ſeine Begriffe von den äußern Dingen zu berichtigen, als ſich im Innern deshalb zu beruhigen."

Nun fällt es mir durchaus nicht ein, die enge und ununterbrochene Verbindung, welche nicht blos bei Goethe, ſondern bei jedem echten Dichter zwiſchen ſeinem Leben und ſeinen Werken hinüber und herüber geheimnißvoll ſchafft und webt, in Abrede zu ſtellen; ja ich bin, je tiefer ich von der goldigen Echtheit und elementariſchen Unmittelbarkeit des Goethe'ſchen Genius überzeugt bin, um ſo mehr geneigt, die Innigkeit jener Beziehung ſo hoch als nur irgend möglich anzuſchlagen — nichtsdeſtoweniger möchte ich rathen, jene Aeußerungen Goethe's nicht allzuwörtlich zu nehmen, möchte es um ſo mehr rathen, als dieſelben nur zu ſehr dazu angethan ſind, einer im Publikum ſehr verbreiteten, aber der Würde der Kunſt keineswegs vortheilhaften Anſicht von dem Weſen der poetiſchen Thätigkeit das Wort zu reden.

Die Anſicht, von der ich ſpreche, iſt die, daß des Dichters Geſchäft im Ganzen und Großen in einer möglichſt treuen Copie der Wirklichkeit beſtehe, wobei man denn allerdings zugiebt, daß dies Copiren nicht ſowohl ein Abſchreiben Wort für Wort, ſondern vielmehr ein vorſichtiges Auswählen der intereſſanteſten Momente und eine geſchickt-geiſtreiche Verbindung dieſer einzelnen intereſſanten Momente ſei. Nichts in der Welt kann falſcher ſein als dieſe Annahme. Allerdings kann der Dichter eine möglichſt ſcharfe Beobachtung des wirklichen Lebens nicht nur nicht entbehren, ſondern es läßt ſich füglich behaupten, daß ſeine Gebilde in dem Maße lebensvoll ſein werden, als dieſe Beobachtung ſcharf und vielſeitig war; aber der ſchärfſte Beobachter kann darum doch der proſaiſchſte Menſch von der Welt ſein. Denn erſt dann, wenn dieſe Vorarbeit der Beobachtung vollſtändig abgethan iſt, beginnt die eigentliche dichteriſche Thätigkeit; dann muß erſt der ganze Rohſtoff der Erfahrung in dem Feuer der Phantaſie eingeſchmolzen und geläutert und immer wieder geläutert werden, bis er würdig iſt, in die dichteriſche Form zu fließen. Die Metamorphoſe, die auf dieſe Weiſe mit dem Rohſtoff der Erfahrung vor ſich gegangen iſt, kann ſich der Laie kaum groß genug denken. Die Idee — oder um mich eines weniger philoſophiſchen Kunſtausdruckes zu bedienen — die Seele des Kunſtwerks iſt ſchlechterdings allmächtig; ſie ſchafft nicht nur die Form im weiteſten Sinne; ſie bedingt

nicht nur die Ausdehnung, Eintheilung u. ſ. w., ſondern ſie läßt auch nicht ein Atom des Erfahrungsſtoffes zu, das ſie nicht im Moment der Aſſimiliation mit ihrer ſouveränen Gewalt ergriffe und ſo oder ſo nach den Umſtänden modificirte.

Jene realiſtiſche und — wie wir ſahen — auf einer tiefen Verkennung des Weſens der Dichtkunſt baſirende Neigung des Publikums heftet ſich nun natürlich in dem Maße, als die Bedeutung des Dichters wächſt, an ſeine Perſon und ſeine perſönlichen Erlebniſſe. Das würde ja nun inſoweit ſeine volle Berechtigung haben, und auch ganz lehrreich und intereſſant ſein, wenn man ſich dabei begnügen wollte, überall nachzuweiſen, wie der Dichter den Rohſtoff ſeiner individuellen Erfahrung verbraucht und verwerthet hat; aber dieſes Spüren iſt ganz kindiſch und zwecklos, wenn man auf ſolche Weiſe die Dichtung ſelbſt erklären zu können meint; ja, es iſt unbedingt ſchädlich, indem durch dies fortwährende Schielen von dem Kunſtwerk auf den Künſtler und von dieſem auf jenes der rechte Blick getrübt, und jene andachtsvolle, vorausſetzungs- und intereſſeloſe Begeiſterung, ohne welche man einem Kunſtwerk nun ein für allemal nicht beikommt, geradezu vernichtet wird. Ich kann deshalb nicht umhin, anzunehmen, daß die faſt totale Unkenntniß, in welcher wir uns über Shakſpeare's Leben befinden, der ruhig-objectiven Auffaſſung und dem gründlichen Studium der Werke dieſes Dichters nur vortheilhaft geweſen iſt; und ich bin umgekehrt ketzeriſch genug, anzunehmen, daß unſere allzu detaillirte Kenntniß von Goethe's Leben dem Verſtändniß des Dichters — ich will nicht ſagen, geſchadet — aber ſicher nicht im Verhältniß mit der aufgewandten Mühe genützt hat. Wir wollen uns daher hier ausſchließlich mit Goethe, dem Künſtler, beſchäftigen, wobei es denn allerdings, um die richtigen Standpunkte für unſere äſthetiſche Betrachtungsweiſe zu gewinnen, nöthig ſein wird, von Zeit zu Zeit Excurſe in das ſo überaus ergiebige und von den Laien doch ſo wenig gekannte Gebiet der Kunſtphiloſophie zu machen.

„Es giebt," ſagt Goethe in ſeinen Noten zum Weſtöſtlichen Divan, „nur drei ächte Naturformen der Poeſie: die klar erzählende, die enthuſiaſtiſch aufgeregte und die perſönlich handelnde: Epos, Lyrik und Drama." — Nun iſt jedes dichteriſche Individuum, in Folge der eigenthümlichen Miſchung

seiner intellectuellen Kräfte, von vornherein mehr zu dieser oder jener Art der Dichtung disponirt. Ja, es giebt ganze Völker, welche vorzugsweise diese oder jene Dichtungsart cultiviren, und in den einzelnen Völkern Perioden, wo diese oder jene Form vorzugsweise im Schwunge war. Wiederum giebt es dichterische Individuen, die sich mit Leichtigkeit aus einer Form in die andere werfen, wie denn dasselbe bei ganzen Völkern stattfindet. Dies Alles ist natürlich nicht von ungefähr, sondern beruht auf Gründen, deren geheimnißvoller Natur die neuere Aesthetik nicht ohne Glück nachgespürt hat und nachspürt. Wir müssen uns hier vorläufig mit dem Satze begnügen, daß das dichterische Ingenium verschieden gestimmt sein kann, und, da die Phantasie das Organon oder Werkzeug des dichterischen Ingeniums ist, wir auch von einer verschieden gestimmten Phantasie, also etwa von einer lyrischen, dramatischen, epischen Phantasie zu sprechen haben.

Nun aber sahen wir schon vorhin, daß jeder poetische Stoff sich mit Nothwendigkeit seine Form schaffe; daß die letztere, wie schon ihr Name sagt, nur das Gefäß ist, welches ganz von dem Inhalt erfüllt und bedingt ist. Sie wissen ohne weiteres, daß ich hier von lyrischen, dramatischen, epischen Stoffen spreche.

Das specifisch gestimmte dichterische Ingenium auf der einen und der bestimmte, nach einer bestimmten Gestalt oder Form verlangende dichterische Stoff auf der andern Seite — sind also die beiden Momente, die zusammentreten müssen, damit aus ihrer Vereinigung, das Dritte: das Kunstwerk hervorgehe.

Es liegt auf der Hand und bedarf keines Beweises, daß nach dem Gesetze der Wahlverwandtschaft das so oder so gestimmte dichterische Ingenium sich den ihm homogenen Stoff wählen, und ebenso daß der Dichter, in dem Maße, als der gewählte Stoff seiner individuellen Dichternatur gut oder schlecht entspricht, denselben gut oder schlecht verarbeiten wird.

Wenn wir diese Sätze auf Goethe anwenden, so scheinen dieselben im ersten Augenblick für eine tiefere Einsicht in das Wesen seiner Kunst wenig ergiebig zu sein. Er hat sich seine ganze lange dichterische Laufbahn hindurch aller drei Hauptformen der Poesie wechselweise bedient, so daß sich verhältnißmäßig seine Leistungen auf allen drei Gebieten quan-

titativ die Wage halten. Sollen wir also zu einer wirklichen Erkenntniß der feinen Mischung seines wunderbaren Genies gelangen, so werden wir die Qualität seiner Leistungen auf den verschiedenen Gebieten analysiren müssen.

Beginnen wir mit der Lyrik, als derjenigen Dichtungsart, welche man ihrem ganzen Wesen nach wohl die primitive, die uranfängliche nennen kann.

Nicht blos bei den Individuen, sondern auch bei den Völkern. Homer erwähnt Päane, Siegeslieder, die auf ein unendliches Alter zurückdeuten; Tacitus spricht von Gesängen, welche die Germanen beim Angriff angestimmt haben sollen. Es existirt kaum ein Volk, welches so ungebildet wäre, daß sich nicht Spuren lyrischer Poesien bei ihm nachweisen ließen, und was die Individuen betrifft, so ist es ja ein bekanntes Wort, daß jeder nur einigermaßen geistreiche Mensch einmal in seinem Leben Verse gemacht habe — einen Satz, den ich durchaus nicht unterschreiben möchte, der aber unter andern dem geistreichen Satyriker Lichtenberg so imponirte, daß er sich im gereiften Alter zu einigen unbedeutenden Verslein verleiten ließ. So viel steht freilich fest, daß viele gute Menschen, die man in späteren Jahren beinahe beleidigen würde, wenn man ihnen dichterische Gelüste zutraute, in gewissen Perioden ihres Lebens schlechte Verse gemacht haben. — Was waren das für „gewisse Perioden?" Neunmal unter zehnmal solche, in denen das Herz so oder so lebhaft erregt war, etwa durch den Ueberschwall der Jugend überhaupt, die nicht genau weiß, was sie will und soll, und in Folge dessen von verworrenen Empfindungen aller Art heimgesucht wird; oder durch eine bestimmte Leidenschaft, am häufigsten wohl die holde Leidenschaft der ersten Liebe. Goethe läßt einmal seinen Franz im Götz von Berlichingen sagen: „So fühl' ich denn, was den Dichter macht: ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz." Diese Definition des Dichters ist nun freilich nicht ganz stichhaltig, denn in der That gehören, wie wir im Verlauf sehen werden, zum Dichter noch ganz andere Eigenschaften; aber so viel ist gewiß, daß ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz die conditio sine qua non der lyrischen Poesie ist. Ein solches volles Herz hat das unbezwingliche Verlangen, sich auszusprechen; aber nur, wenn es zufällig ein Dichterherz ist, wird es ihm gelingen.

„Und wenn der Menſch in ſeiner Qual verſtummt,
Gab mir ein Gott zu ſagen, was ich leide!“

ruft Taſſo aus und ſcheidet damit den Dichter von der übrigen großen Menge der Menſchen ab, die weder für ihre Qualen noch Wonnen den rechten Ausdruck, ja nur überhaupt einen Ausdruck finden, und die Jean Paul mit einem wunderſchönen Worte: „Die Stummen des Himmels“ nennt.

Was iſt es nun, was der lyriſche Dichter neben einem von einer Empfindung ganz vollen Herzen haben muß, damit er eben zum Dichter wird? Wir müſſen dies zweite Moment als die Fähigkeit bezeichnen, das unmittelbar Empfundene durch ein gewiſſes Medium ſo zu ſchauen, daß es nun etwas Mittelbares, Empfundenes und — worauf jetzt der Hauptaccent liegt — zugleich Gewußtes iſt. Sokrates pflegte zu ſagen: alle Menſchen ſeien in dem, was ſie wüßten, hinreichend beredt. Der Dichter nun iſt ein Wiſſender, ein Wiſſender deſſen, was, wie Goethe in dem herrlichen „an den Mond ſagt:

— von Menſchen nicht gewußt,
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Bruſt
Wandelt in der Nacht —

und weil er das iſt, weil er weiß, mit vollkommener Klarheit weiß, was anderen Menſchen kaum oder nur halb zum Bewußtſein kommt, deshalb vermag er in Fällen, wo Andere ſtumm ſind, oder verworren lallen, beredt zu ſein, mit einer Fülle des Wohllauts zu ſingen und zu ſagen: was er leidet, was ihn entzückt.

Es bedarf wohl kaum einer beſonderen Erwähnung, daß das Medium, durch welches der Dichter nun das unmittelbar Empfundene ſchaut, kein Anderes als eben die Phantaſie iſt.

Dies Schauen oder dies Reproduciren durch die Phantaſie macht nun aus dem unmittelbar Empfundenen etwas weſentlich Anderes. Es ſublimirt die unmittelbare Empfindung, bis nur noch die Quinteſſenz derſelben bleibt, losgelöſt von allem Unlautern, Unreinen.

Haben Sie je in der Schweiz das Alphorn blaſen hören?

Es iſt ein unförmlich Ding, dieſes Alphorn, eine lange Röhre, die ſich unten zu einer trichterförmigen Oeffnung um-

biegt — und die Töne, die der Bläſer dieſem Inſtrument entlockt, ſind freilich gewaltig genug, aber eben ſo rauh und unharmoniſch, als ſie gewaltig ſind. Sie ſtehen und lauſchen. Und nun kommen von den Felſenwänden — manchmal aus ungeheurer Entfernung — dieſe Töne zurück — aber mit welch' entzückendem Wohllaut, mit welch' wunderbarer Harmonie! Oft bringt das Echo dieſelbe Cadenz drei- und viermal, und immer ätheriſcher, immer wunderbarer werden die Töne, ſo daß ſie gar nicht mehr dieſer Erde anzugehören, ſondern aus einer anderen Sphäre zu uns herübergeweht ſcheinen.

Ich wüßte die Metamorphoſe, welche mit dem Rohſtoff der unmittelbaren Empfindung vorgeht, indem ſie ſich durch das Medium der Phantaſie bewegt, nicht beſſer zu ſchildern, als durch dies Bild. Was in dem Echo des Alphorns die räumliche Entfernung, welche die Quinteſſenz des Tones ſammelt und zurückgiebt, das bewirkt in dem geiſtigen Proceß, in welchem das lyriſche Gedicht entſteht, die Phantaſie. Ja ſelbſt eine gewiſſe zeitliche Diſtanz zwiſchen dem Moment des Empfindens und dem des Producirens wird man als nothwendig erkennen müſſen, wenngleich die Größe dieſer Diſtanz ganz relativ iſt zu der Wärme, mit welcher die Phantaſie den Rohſtoff der Empfindung erfaßt. Nur ſo viel läßt ſich mit Beſtimmtheit ſagen, daß aus der unmittelbaren pathologiſchen Empfindung heraus nicht gedichtet werden kann. Ein Schmerzensſchrei, ein Schrei der Luſt mag ſehr ergreifend ſein, aber er iſt kein Gedicht, oder wie Schiller es einmal ausdrückt: „Die Hand, die vom Fieber der Leidenſchaft zittert, kann die Leidenſchaft nicht malen."

Sie ſehen alſo ohne Weiteres, welches die zwei vorzüglichſten Klippen ſind, an denen der lyriſche Dichter ſcheitern kann: entweder er ſchreibt (wie es Bürger von Schiller vorgeworfen wurde) in dem Fieber der Leidenſchaft, und iſt dann roh; oder er hat überhaupt nicht empfunden, und ſein ſogenanntes Gedicht iſt nichts weiter als ein kaltes Produkt des Verſtandes, dem die Farbe der Empfindung angelogen iſt.

Drücken wir es poſitiv aus.

Der lyriſche Dichter muß mit der größten Erregbarkeit, ja Leidenſchaftlichkeit den ſtärkſten Zug nach einer durchaus harmoniſchen Stimmung der Seele; mit der feurigſten Sinn-

lichkeit den Hang zu ſinniger Beſchaulichkeit verbinden; und er wird ein um ſo größerer lyriſcher Dichter ſein, je inniger ſich dieſe ſcheinbar widerſprechenden Momente in ihm durchdringen.

Nun können wir es hier von vornherein ausſprechen, daß in Göthe's dichteriſchem Ingenium dieſe beiden Momente, jedes für ſich, in einer Mächtigkeit vorhanden ſind, und dabei ſo wunderbar in einander fließen, wie, ſo weit meine Kenntniß reicht, bei keinem Dichter weder alter noch neuer Zeit. Seine Seele iſt wie eine Aeolsharfe, deren Saiten der leiſeſte Hauch in Schwingung ſetzt; wiederum kann man ſich die Kraft, mit welcher ſich bei ihm die Phantaſie des in Folge der unglaublichen Receptivetät ſeiner Seele maſſenhaft herbeiſtrömenden Stoffes bemächtigt, kaum groß genug vorſtellen. Er ſelbſt giebt uns in Dichtung und Wahrheit einen merkwürdigen Einblick in dies elementariſche Weben und Wirken ſeiner poetiſchen Kraft.

„Ich war dazu gelangt, ſagt er, das mir innewohnende dichteriſche Talent ganz als Natur zu betrachten, um ſo mehr, als ich darauf angewieſen war, die äußere Natur als den Gegenſtand deſſelben anzuſehen. Die Ausübung dieſer Dichtergabe konnte zwar durch Veranlaſſung erregt und beſtimmt werden; aber am freudigſten und reichlichſten trat ſie unwillkürlich, ja wider Willen hervor.

Durch Feld und Wald zu ſchweifen,
Mein Liedchen wegzupfeifen,
So ging's den ganzen Tag.

Auch beim nächtlichen Erwachen trat derſelbe Fall ein, und ich hatte oft Luſt, wie einer meiner Vorgänger, mir ein ledernes Wamms machen zu laſſen, und mich zu gewöhnen, im Finſtern, durch's Gefühl, das, was unvermuthet hervorbrach, zu fixiren. Ich war ſo gewohnt, mir ein Liedchen vorzuſagen, ohne es wieder zuſammenfinden zu können, daß ich einige Mal an den Pult rannte, und mir nicht die Zeit nahm, einen quer liegenden Bogen zurecht zu rücken, ſondern das Gedicht von Anfang bis zu Ende, ohne mich von der Stelle zu rühren, in der Diagonale herunterſchrieb. In eben dieſem Sinne griff ich weit lieber zum Bleiſtift, welcher williger die Züge hergab: denn es war mir einigemal begegnet, daß das Schnarren und Spritzen der Feder mich aus meinem nacht-

wandleriſchen Dichten aufweckte, mich zerſtreute und ein kleines Product in der Geburt erſtickte. Für ſolche Poeſie hatte ich eine beſondere Ehrfurcht, weil ich mich doch ungefähr gegen dieſelbe verhielt, wie die Henne gegen die Küchlein, die ſie ausgebrütet um ſich her piepſen ſieht."

Es iſt unzweifelhaft, daß dieſe dämoniſche Gluth der Phantaſie ſich in ſpäteren Jahren bei unſerem Dichter weſentlich abgekühlt hat, aber erloſchen iſt ſie nie. Wir haben aus ſeinen letzten Jahren Gedichte, die an Zartheit der Empfindung, an Wohllaut des Ausdrucks mit denen aus ſeiner beſten Periode wetteifern; und auch da, wo man, wie im Weſtöſtlichen Divan und anderen ſpäteren Producten hie und da die zitternde Hand des Alters ſpürt, iſt immer noch eine liebliche Unmittelbarkeit, eine erquickende Wahrheit. Niemals „peitſcht er ſich die Seiten," wie man es von ſo vielen ſeiner Vorgänger und Nachfolger ſagen muß. Nehmen Sie ein Gedicht, das er im Jahre 1828 in Dornburg, einem herzoglichen Luſtſchloſſe an der Saale, ſchrieb, wohin ſich der Neunundſiebenzigjährige nach dem Tode Karl Auguſts zurückgezogen hatte, „um durch Arbeit und Naturgenuß über den ſchweren Verluſt Herr zu werden": *)

Dornburg, Sept. 1828.

Früh, wenn Thal, Gebirg' und Garten
Nebelſchleiern ſich enthüllen,
Und dem ſehnlichſten Erwarten
Blumenkelche bunt ſich füllen;

Wenn der Aether, Wolken tragend,
Mit dem klaren Tage ſtreitet,
Und ein Oſtwind, ſie verjagend,
Blaue Sonnenbahn bereitet;

Dankſt Du dann, am Blick Dich weidend,
Reiner Bruſt der Großen, Holden,
Wird die Sonne, röthlich ſcheidend,
Rings den Horizont vergolden.

Und wenn mich am Tag die Ferne
Blauer Berge ſehnlich zieht,
Nachts das Uebermaß der Sterne
Prächtig mir zu Häupten glüht

*) Lewis.

Alle Tag' und alle Nächte
Rühm' ich so des Menschen Loos; —
Denkt er ewig sich in's Rechte —
Ist er ewig schön und groß!

„Ich war um so mehr dazu gelangt, das mir innewohnende dichterische Talent ganz als Natur zu betrachten," sagte Goethe in der vorhin angeführten Stelle, „als ich darauf angewiesen war, die äußere Natur als den Gegenstand desselben anzusehen."

Es kann hier unmöglich meine Absicht sein, des Weiteren auszuführen, was schon tausendmal gesagt und gedruckt ist, daß Goethe, wie selten ein Mensch, organisirt war für die Erfassung, für das Verständniß der Natur. Sie wissen, daß er in mehr als einer Disciplin der Naturwissenschaften ein Eingeweihter war; wissen, daß er — hier allerdings mit weniger Glück — fast sein ganzes Leben lang sich abgemüht hat, als Zeichner, als Kupferstecher, Thonbildner die Form der Dinge nachzuschaffen. Hier interessirt uns nur die Frage, wie Goethe sich als lyrischer Dichter zu der Natur verhält. Dabei stellt sich nun das merkwürdige Factum heraus, daß er, der nicht blos im ideellen Sinne mit allen seinen Kräften nach Natürlichkeit strebte, sondern auch die Natur, wie sie uns in Wiese, Wald und Feld, in den himmlischen Gestirnen und sonst in der Unendlichkeit ihrer Gestalten erscheint, mit einer tiefen, stillen und doch glühenden Leidenschaft anbetete, sie dennoch sehr, sehr selten zum Object seiner Dichtungen hat, ich meine in dem Sinne Freiligraths und unzähliger Anderer, besonders auch englischer und amerikanischer Dichter, die genug gethan zu haben glauben, wenn sie eine möglichst treue, höchstens eine phantastisch aufgeputzte Copie der Natur gegeben haben. Vor einem solchen Fehler bewahrte ihn nicht nur sein frühes Studium des Lessing'schen Laocoon, sondern viel mehr noch sein genialer Instinkt, der ihm sagte, daß der Dichter nicht mit dem Landschafter dürfe wetteifern wollen, und daß sein Geschäft der Natur gegenüber kein Anderes sein könne, als dieselbe zum Hintergrund seiner Seelengemälde zu benutzen, oder vielmehr in ihrem unendlich mannigfaltigen Leben wie in einem reinen Spiegel das unendlich mannigfaltige Gemüthsleben des Menschen zu schauen. Keiner hat mehr als er das Wort beherzigt, das zum Schluß des zweiten Theiles des Faust der mystische Chor singt:

Alles Vergängliche iſt nur ein Gleichniß;

und ſelbſt wo er, wie in: „Meeresſtille und Glückliche Fahrt“ an dieſe deſcriptive Manier ſtreift, iſt noch immer ein himmelweiter Unterſchied zwiſchen dieſer Art der Schilderung und jener oben bezeichneten. Wie Goethe in ſeiner Lyrik ſein Wort von dem Gleichniß, welches alles Vergängliche ſei, beherzigt, das mag das folgende Gedicht zeigen, welches um ſo charakteriſtiſcher für ſeine Methode iſt, als in demſelben die beiden Momente: Natur und Geiſt, Gedanke und Bild, auf das innigſte in einander verwoben und doch auf den erſten Blick als zwei Momente erkennbar ſind.

Geſang der Geiſter über den Waſſern.

Des Menſchen Seele
Gleicht dem Waſſer:
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel ſteigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muß es,
Ewig wechſelnd.

Strömt von der hohen
Steilen Felswand
Der reine Strahl,
Dann ſtäubt er lieblich
In Wolkenwellen
Zum glatten Fels,
Und leicht empfangen
Wallt er verſchleiernd
Leisrauſchend
Zur Tiefe nieder.

Ragen Klippen
Dem Sturz entgegen,
Schäumt er unmuthig
Stufenweiſe
Zum Abgrund.

Im flachen Bett
Schleicht er das Wieſenthal hin,
Und in dem glatten See
Weiden ihr Antlitz
Alle Geſtirne.

Wind iſt der Welle
Lieblicher Buhle;

Wind mischt von Grund aus
Schäumende Wogen.

Seele des Menschen,
Wie gleichst du dem Wasser!
Schicksal des Menschen,
Wie gleichst du dem Wind!

Und welche Vergeistigung unendlichster Naturschwelgerei ist in dem Gedichte Ganymed! und welche Vergeistigung jenes alten Mythos! Hier hat nicht ein gelangweilter Donnerer das tyrannische Gelüst, ein Menschenkind seiner Schönheit wegen zu rauben; hier wirft sich das Menschenkind selbst dem Allvater, dem großen Erzeuger an den Busen, weil es nur dort, an dem Urquell alles Seins, das tiefste Sehnen seines Herzens stillen zu können glaubt.

Dieses Gedicht, sowie auch das vorhergehende sind zugleich Proben von dem, was mir, in Ermangelung von etwas Anderem, Ausgeprägterem nach dieser Seite, Goethe's religiöse Lyrik nennen könnten. Wenn die Lyrik überhaupt der poetische Ausdruck der Empfindungen des Individuums ist, so will natürlich auch die religiöse Lyrik, oder der Ausdruck dessen, was das Individuum und wie sich das Individuum der Gottheit gegenüber fühlt, eine Stelle haben. In der Wasserwüste unserer Gesangbücher finden sich glücklicherweise einige Perlen von unschätzbarem Werth, Luthers: „Eine feste Burg;" und wahrhaft erhabene Gedichte birgt das alte Testament. Ich erinnere nur an jenen wunderbaren 104. Psalm: „Lobe den Herrn, meine Seele. Herr mein Gott, Du bist sehr herrlich; Du bist schön und prächtig geschmückt." Eine reiche Ausbeute gewähren auch die griechischen Tragiker, die uns Musterleistungen auf diesem Gebiet hinterlassen haben. Goethe nun substituirt, wie er das bei seiner pantheistischen Richtung auch wohl nicht anders konnte, das All oder die Natur an die Stelle des persönlichen Gottes; und wenn er es mit einem persönlichen Gott zu thun zu haben scheint, so ist es nicht der transcendentale christliche Gott, sondern, wie im Ganymed, der Vater der Götter und Menschen, der alte olympische Zeus und die übrigen selig lebenden Götter, die dann auch wieder schließlich nichts weiter sind, als Personificationen des Pan, des Alls. So in dem herrlichen Gedicht: „Grenzen der Menschheit."

Aber auf einem wie guten Fuße hier der Dichter mit

den Göttern zu ſtehen ſcheint, ſo iſt er doch, wenn er die Wahl hat, weit lieber unter ſeinen Menſchenbrüdern, „denn mit den Göttern ſoll ſich nicht meſſen irgend ein Menſch.“ In einem andern Gedicht ſchreibt er ſogar einen offenen Abſagebrief an die Götter. Es iſt jenes berühmte „Prometheus“ überſchriebene Gedicht, das, als es erſchien, die ganze deutſche Gelehrten- und Dichter-Republik in Aufregung verſetzte, und für alle Zeit eines der erhabenſten Denkmäler lyriſcher Dichtkunſt bleiben wird.

„Ein Geſchlecht, das mir gleich ſei!“ Dieſes Wort des Titanen iſt für Goethe unendlich charakteriſtiſch; er hat es in unzähligen Wendungen wiederholt; es iſt, wenn Sie wollen, der Schlüſſel ſeiner Weltanſchauung und ſeiner poetiſchen Wirkſamkeit. Er ſteht, wie kaum ein anderer Dichter feſt auf der wohlgegründeten dauernden Erde; dieſer Erde, von der er im Fauſt ſagt, daß aus ihr des Menſchen Leiden und Freuden quellen, die ihm in jedem Sinne Heimath war. Und auf Erden iſt es eben das Geſchlecht, das ihm gleich iſt — iſt es der Menſch, von dem er an einer andern Stelle ſagt, daß er dem Menſchen doch eigentlich das einzig Intereſſante ſei und bleibe, und in dem Menſchen wieder das Herz, und in dem Herzen die Liebe. Die Liebe! Dieſes erſte und hauptſächlichſte Thema aller lyriſchen Dichter — das Niemand ſo ausführlich, ſo eindringlich, ſo ſeelenvoll und ſo geiſtreich behandelt hat, wie eben Goethe. Die ganze Scala der Liebesempfindungen vom erſten rührenden Aufdämmern der Gefühle bis zur verzehrendſten Leidenſchaft — der Bewunderungswürdige ſpielt ſie hinauf und hinunter in allen Tonarten, in allen Accorden, in allen Klangfarben mit der wunderbarſten Anmuth. In dem ganzen Umfang der Lyrik giebt es Weniges, was dieſen Goethe'ſchen Liedern an die Seite geſtellt, nichts, was ihnen vorgezogen werden könnte. Dieſe Lieder, ſagt Heine, der wahrlich ein Urtheil in der Liebeslyrik hat, „umſpielt ein unausſprechlicher Zauber. Die harmoniſchen Verſe umſchlingen das Herz wie eine zärtliche Geliebte; das Wort umarmt Dich, während der Gedanke Dich küßt.“ Die Heine'ſche Liebeslyrik, welche der Goethe'ſchen noch mit am nächſten kommt, unterſcheidet ſich von dieſer ſehr zu ihrem Nachtheil durch den Mangel innerer Wahrhaftigkeit, der durchaus nicht überall, aber doch an nur zu viel Stellen offen zu Tage liegt. Wenn Heine ſagt:

Nur einmal möcht' ich sie sehen,
Und sinken vor ihr auf's Knie,
Und sterbend zu ihr sprechen,
Madame ich liebe sie —

so glaubt kein vernünftiger Mensch an einen Schmerz, der so frivol über sich selbst witzelt. Dergleichen finden Sie bei Goethe nie. Er ist, wie es das echte Genie sein muß, immer und überall wahrhaftig, und weil er das ist, deshalb darf er so einfach, so ungeschminkt sein. Deshalb darf er auch Alles sagen. Es kommen in den Goethe'schen Gedichten mancherlei Nuditäten vor; aber sie können das schamhafteste Gefühl so wenig beleidigen, wie die Nacktheit der Antike, und aus demselben Grunde, weil sie nichts Anderes sind, als die reine und deshalb keusche Natur.*) Dennoch bleibt Goethe niemals in der natürlichen Empfindung, die wir vom ästhetischen Standpunkte vorhin als die rohe bezeichnen mußten, stecken. So wahr und innig das Alles empfunden ist, so künstlerisch ist es abgelöst von aller pathologischen Unmittelbarkeit. Diese Gedichte sind so wahr, wie sie schön und so schön, wie sie wahr sind; echte Lieder, von denen Beethoven sagen konnte, daß sie ihre Musik in sich trügen. Nehmen Sie ein Gedicht, wie das Haidenröslein, das uns anmuthet, wie Lerchengesang auf freiem Felde an einem stillen Sommerabend!

Und wo hat die jubelnde Lust der gläubigen, voraussetzungslosen Liebe des Jünglings einen vollkommneren Ausdruck gefunden, als in dem herrlichen „Mailied?" Was kann wiederum schalkhafter, von frischester, reinster Sinnlichkeit inniger getränkt sein, als das allerliebste kleine „Im Sommer" überschriebene Gedicht?

Und nun nehmen Sie zum Gegensatz dieser jauchzenden Glückseligkeit Lieder von so tiefer Wehmuth getränkt, wie „Herbstgefühl," „An ein goldenes Herz, das er am Halse trug," „Wonne der Wehmuth" und noch so manche andere.

Wir haben vorhin die Lyrik als den Ausdruck der Empfindungen des Individuums bezeichnet; genauer wäre es gewesen: der Empfindungen des Individuums gegenüber den

*) Ich spreche hier nicht von gewissen Producten eines tollen Humors, die Goethe nie für die Oeffentlichkeit bestimmt hatte, und für die wir deshalb nicht ihn, sondern diejenigen verantwortlich machen müssen, bei welchen der Sinn für historische Treue stärker ausgebildet scheint, als das ästhetische Zart- und Feingefühl.

verſchiedenen Sphären des Daſeins, gegenüber dem concreten Zuſtand, in welchem die Menſchheit, ſpecieller das Volk des Dichters, und die Geſellſchaft, auf welche er angewieſen iſt, ſich befinden. Hier ſind nun zwei Möglichkeiten gegeben: entweder der Dichter fühlt ſich in Uebereinſtimmung mit dieſen Zuſtänden, oder er thut es nicht. Das Erſtere wird nur in ſelteneren Fällen ſtattfinden, weil der Dichter, als Dichter, die Vorſtellung einer idealen Welt in ſich trägt, mit welcher die reale Welt ſtreng genommen nie übereinſtimmen kann. Die größere Wahrſcheinlichkeit iſt alſo, daß eben die Uebereinſtimmung fehlt. Hier nun ſind wieder zwei Möglichkeiten. Entweder der Dichter verſenkt ſich in den Schmerz, den ihm die bewußte Trennung von der Wirklichkeit verurſacht; er betrauert direct das Nichtmehrvorhandenſein, reſp. das Nochnichtvorhandenſein ſeiner idealen Welt, und dergleichen Gedichte würden wir als elegiſch bezeichnen. Oder er zeichnet auf den kraftvoll feſtgehaltenen Hintergrund jener idealen vollkommenen Welt die reale Welt mit allen ihren Unvollkommenheiten, Ecken, Kanten und dunklen Häßlichkeiten, die ſich natürlich dann von dem lichten Hintergrunde mit ſonderbarer Schärfe abheben. Wir nennen Gedichte dieſer Art ſatyriſch. — Nun liegt es auf der Hand, daß ein Dichter, der, wie Goethe, ſo feſt in der Wirklichkeit ſteht, der, wie wir ſahen, in „dem Natürlichen" die Wurzel aller Poeſie ſucht und findet, durchaus nach Verſöhnung mit der realen Welt ſtreben muß; und daß, wenn einmal dieſes Streben nicht mit Erfolg gekrönt iſt, der Zuſtand, in welchem er ſich dann befindet, noch immer ſehr weit von der Verzweiflung ſein wird, die Byron in ſo vielen melodiſchen Verſen ausgeſtrömt hat; ja ſelbſt von der tiefen Schwermuth, welche die harmloſen Verſe von Oliver Goldſmiths Deserted Village durchzittert. Und ſo iſt es wirklich. Selbſt Goethe's elegiſche Gedichte zeugen von der robuſten Geſundheit ſeiner Seele; die Saiten ſeiner Leyer können in den zarteſten, weichſten Accorden erbeben, daß es iſt, als tropften Thränen aus geliebten Augen auf unſere Hände — aber niemals wird eine Saite mit häßlichem Klang zerſpringen, wie es ſo oft bei Heine und in der Heine'ſchen Schule vorkommt. Selbſt ein Gedicht, wie das „Euphroſyne" überſchriebene, dem Andenken einer nur allzu früh dahingeſchiedenen vielgeliebten jungen Freundin und Schülerin gewidmet, iſt in dem Ausdruck ſeines tiefen Schmerzes von

einer Milde und Zartheit, die freilich für jedes feinfühlende Herz von einer erschütternden Gewalt sind.

Goethe's berühmteste Elegien sind die Römischen. Der Dichter hat sie nicht in Rom, sondern bald nach seiner Rückkehr von der Römischen Reise geschrieben; auch ist die Geliebte, welche diese Elegien feiern, keine dunkeläugige Römerin, sondern ein blondes deutsches Mädchen: Christiane Vulpius, die später des Dichters Frau wurde und sich ihm schon jetzt in herzlicher Liebe gesellt hatte — aber der ganze wunderbare Zauber der ewigen Stadt, wie er das Dichterherz Goethe's wie mit weichen Liebesarmen umstrickte, ruht auf diesen einzigen Gedichten, denen ich in diesem Genre im ganzen Umfange unserer Literatur nichts an die Seite zu stellen wüßte. Merkwürdigerweise sind diese Gedichte, wie ich häufig zu bemerken Gelegenheit gehabt habe, sehr wenig bekannt. Ich wüßte mir diesen Umstand nicht anders zu erklären, als dadurch, daß die Elegien in Distichen geschrieben sind, und die nicht klassisch gebildeten Leser — d. h. so ziemlich die ganze Damenwelt — eine unüberwindliche Aversion gegen alle Gedichte in antiken Versmaßen haben. Wie dem aber auch sein mag: die Römischen Elegien gehören zu dem Lesenswertheſten, was überhaupt im Bereiche der Poesie existirt. Es ist diesen Gedichten der Vorwurf gemacht worden, daß sie in ihrer klassischen Schönheit das moderne Anstandsgefühl beleidigen. Ich kann auf diesen Vorwurf nur mit Schiller erwiedern: „Sobald mich Einer merken läßt, daß ihm in poetischen Dingen irgend etwas näher anliegt, als die innere Nothwendigkeit und Wahrheit, so gebe ich ihn auf."

Die Römischen Elegien sind das Gefäß, in welchem Goethe die Quinteſſenz des Natur- und Kunstgenusses seiner italienischen Reise gesammelt hat. Die sonnige Liebe, welche diese Elegien feiern, ist wie die üppige Vegetation, die im prächtigen Sonnenschein zwischen den Trümmern umgesunkener Tempel-Herrlichkeit wächst; ist, wie das Plätschern des ewig lebendigen Wassers aus den Röhren eines steinernen Brunnens, dessen kunstreiche Ornamente von Händen gemeißelt wurden, die seit Jahrtausenden zu Asche zerfallen sind.

In der Satyre, der Ergänzung und dem Widerspiel der Elegie, hat Goethe mehr geleistet, als es auf den ersten Blick scheint. Goethe hatte eine starke satyrische Ader, wie die Xenien, welche er mit Schiller gemeinsam verfaßte, und eine

Menge kleinerer Gedichte, in denen er zum Theil unglaublich derb werden kann, zur Genüge beweisen. Ich möchte mir hier nur erlauben, Ihre Aufmerksamkeit auf die „Venetianischen Epigramme“ zu lenken, die sich zu den Römischen Elegien verhalten, wie die geistvollen Arabesken eines Wandgemäldes zum Gemälde selbst. Diese Epigramme haben übrigens durchaus nicht alle, wie das im Sinn des alten Epigramms auch gar nicht nöthig ist, eine satyrische Spitze. Bald ist es ein Bild des rasch pulsirenden italienischen Lebens, das ihm zum Gleichniß einer Idee wird; bald ist es nur ein geistreicher Einfall, der ohne alles Bild durch die knappe epigrammatische Form eine besondere Schlagkraft gewinnt. Hier je ein Beispiel für diese beiden Formen:

I.

Wie sie klingeln die Pfaffen! Wie angelegen sie's machen,
Daß man komme, nur ja plappre, wie gestern, so heut!
Scheltet mir nicht die Pfaffen, sie kennen des Menschen Bedürfniß!
Denn wie ist er beglückt, plappert er morgen wie heut.

II.

Jene Menschen sind toll, so sagt ihr von heftigen Sprechern,
Die wir in Frankreich laut hören auf Straße und Markt.
Mir auch scheinen sie toll; doch redet ein Toller in Freiheit
Weise Sprüche, wenn ach! Weisheit im Sclaven verstummt.

Es giebt eine lyrische Species, welche den Uebergang aus der lyrischen Gattung in die anderen beiden Hauptgattungen: in das Epos und das Drama, bildet. „Die drei Dichtweisen“, sagt Goethe in der schon vorhin angeführten Stelle der Noten zum west-östlichen Divan, „können zusammen und abgesondert wirken. In dem kleinsten Gedicht findet man sie oft beisammen, und sie bringen eben durch diese ihre Vereinigung im engsten Raum das herrlichste Gebild hervor.“ Dieses herrlichste Gebild nun ist die Ballade der germanischen, die Romanze der romanischen Völker. Die Ballade unterscheidet sich dadurch wesentlich von allen übrigen lyrischen Species, daß sie die Empfindung des Dichters (die sonst immer direct gegeben wird) nur indirect geben kann, vermittelst der Weise, in welcher er uns ein gewisses Factum (den Gegenstand der Ballade) vorträgt, so daß sehr häufig das Lyrische an einer Ballade nur das Colorit ist, wie z. B. im „König von Thule“. Dies Gedicht wirkt, wie

ſich Jeder überzeugt haben wird, der es einmal von einer wahren Künſtlerin hat recitiren hören, wie die rührendſte, directe Klage um ein unwiederbringlich verlorenes Glück und zugleich wie das ergreifendſte Gelöbniß einer Liebe, die nur der Tod zu zerſtören vermag, und doch handelt es ſich immer nur um den alten König da oben in der ſagenhaften Ultima Thule. Wie geſagt: die lyriſche Wirkung liegt einzig im Colorit, und deshalb kann man ſagen, daß die geſungene Ballade eigentlich erſt die echte Ballade iſt, wie der Vogel nur dann erſt ſeine Wundernatur offenbart, wenn er ſich über uns in den blauen Lüften wiegt. Es ergiebt ſich aus dieſem Satze mit nothwendiger Conſequenz, daß die Ballade nicht ohne Gefahr eine gewiſſe Länge überſchreiten kann, und daß der Dichter, wenn er ſich nicht in der engen Grenze hält, Alles aufbieten muß, um durch ein möglichſt kräftiges Colorit, durch Klangmittel aller Art die unmöglich gewordene Muſik zu erſetzen. Sie ſehen, daß Bürgers: „Hurre, hurre; hop, hop, hop!“ und „Loſe, leiſe, kling, ling, ling“ nicht von ungefähr in die „Lenore“ hineingekommen ſind.

Von den Goethe'ſchen Balladen nun ſind ſehr viele ſo kurz, daß ſie bequem geſungen werden können, wie denn auch die meiſten von ihnen von verſchiedenen Meiſtern componirt ſind. Ich nenne außer dem König von Thule nur noch Mignon: „Kennſt Du das Land“; das Veilchen: „Ein Veilchen auf der Wieſe ſtand“, der Fiſcher, der Rattenfänger, Erlkönig, die wandelnde Glocke. — Die längeren ſind faſt ohne Ausnahme getränkt mit lyriſchen Klängen, zum Theil in wechſelnden Versmaßen geſchrieben, ſo daß ſie, wenn man die contradictio in adjecto verſtatten will, geſprochene Muſik ſind. Ich nenne: der Junggeſell und der Mühlbach, der Müllerin Reue, der getreue Eckart, der Zauberlehrling, die Braut von Korinth, der Gott und die Bajadere, das Hochzeitlied.

Die letztgenannte Ballade iſt trotz ihrer Länge, und zwar ſehr trefflich, von Löwe componirt worden. Die Compoſition iſt inſofern merkwürdig, als ſie offenbar nur das Beſtreben hat, die bereits in dem Rhythmus des Verſes und in den onomatopoietiſchen Klängen liegenden muſikaliſchen Elementen des Gedichtes flüſſig zu machen, was ihr denn in vorzüglicher Weiſe gelungen iſt. Und welche Muſik iſt in den Verſen, mit welchen die Braut von Korinth beginnt!

Von Korinthus nach Athen gezogen
Kam ein Jüngling, dort noch unbekannt.
Einen Bürger hofft er ſich gewogen;
Beide Väter waren gaſtverwandt,
Hatten frühe ſchon
Töchterchen und Sohn,
Braut und Bräutigam voraus genannt.

Und welche tiefe, weltvergeſſene, indiſche Ruhe und wiederum welch' üppiges Leben iſt in dem Rhythmus des Gedichts: der Gott und die Bajadere.

Als er nun hinausgegangen,
Wo die letzten Häuſer ſind,
Sieht er mit gemalten Wangen
Ein verlornes, ſchönes Kind.
Grüß Dich, Jungfrau! — Dank der Ehre!
Wart', ich komme gleich hinaus! —
Und wer biſt Du? — Bajadere,
Und dies iſt der Liebe Haus;
Sie rührt ſich, die Cymbeln zum Tanze zu ſchlagen,
Sie weiß ſich ſo lieblich im Kreiſe zu tragen,
Sie neigt ſich und biegt ſich und reicht ihm den Strauß.

Es iſt nicht wohl möglich, von den Goethe'ſchen Balladen zu ſprechen, ohne dabei der Schiller'ſchen zu gedenken. Nach der Definition der Ballade, wie ich ſie gegeben habe, wird man begreiflich finden, daß ich die Schiller'ſchen Balladen gar nicht ſo recht eigentlich für Balladen halten kann. Sie entbehren zu ſehr des lyriſchen Elements. Der Gang nach dem Eiſenhammer, der Kampf mit dem Drachen, der Taucher und ſo weiter. Das ſind gewiß treffliche Gedichte, die ſich die deutſche Jugend niemals rauben laſſen wird; aber zur Ballade fehlen ihnen noch ſo ziemlich alle Requiſite, vor Allem die Myſtik, das zauberiſche Halbdunkel, in welches bei der echten und eigentlichen Ballade, wie ſie das Urgenie des Volkes producirt, und wie ſie Goethe mit ſeinen leiſen Dichterohren dem Volksgenie abgelauſcht hat, Alles verdämmert. Jede Dichtungsart hat ihre engumſchriebenen Grenzen; die Niemand, und wäre es das größte Genie, ungeſtraft überſchreiten kann; und in der Kunſt und in der Natur ſind diejenigen Gebilde die vorzüglichſten, welche die Geſetze ihrer Gattung am reinſten und vollkommenſten zur Geltung bringen. Es iſt Schiller niemals eingefallen, ſich als Lyriker neben Goethe zu ſtellen; ja er hat ſeine Inferiorität auf dieſem

Gebiete oft mit den klarſten Worten ausgeſprochen. Er durfte es um ſo eher, als er ganz unzweifelhaft auf einem anderen und weiteren Gebiete, dem dramatiſchen, Goethe um eben ſo viel überragt.

Wir haben, indem wir uns ſo die hauptſächlichſten Seiten der Goethe'ſchen Lyrik wenigſtens in ihren Hauptzügen zu vergegenwärtigen ſuchten, eine bedeutende Seite ſeiner lyriſchen Thätigkeit noch gar nicht in's Auge gefaßt: das ſind ſeine Gelegenheitsgedichte. Goethe hat, wie wir ſahen, einmal alle ſeine Gedichte Gelegenheitsgedichte genannt, und ſie ſind es auch, aber freilich nicht mehr, wie bei jedem echten Lyriker, der die Stoffe immer aus ſeinem Herzen, aus ſeiner individuellen Erfahrung nimmt, und nicht, ſo zu ſagen, aus dem blauen Himmel herausſchneidet. Indeſſen von dieſer Gelegenheit, die wir eben beſſer Erfahrung nennen würden, iſt jene andere wirkliche Gelegenheit, die von außen in Geſtalt von Verlobungs-, Hochzeits-, Geburts- und Jubelfeſten aller Art; bei Eröffnung von Logen, Bergwerken; bei Abſchieden, Bewillkommnungen, Geneſungen, Todesfällen u. ſ. w. an uns herantritt, ſehr wohl zu unterſcheiden. Goethe hat für dergleichen Gelegenheiten unglaublich viel gedichtet; die Gabe, für jeden Fall etwas Schickliches in einer gefälligeiſtreichen Wendung zu ſagen, war ihm wie Wenigen gegeben. Er hat von dieſer Gabe einen überfreien Gebrauch gemacht, wo er für ſeinen Dichterruhm vielleicht beſſer geſchwiegen hätte, und bei anderen Gelegenheiten keinen Gebrauch gemacht, wo uns ſein Schweigen auf das ſchmerzlichſte berührt. Goethe, der ſeine hohen und niederen Freunde ſo ſchön zu tröſten wußte, wenn ihnen ein Leid begegnet war; er hat für das Leid ſeines geknechteten Vaterlandes keine Verſe gehabt; Goethe, der die Geburt ſo vieler Prinzen und Prinzeßchen gefeiert hat; er hat die Wiedergeburt ſeiner Nation — nein doch, er hat ſie wirklich beſungen — in einem Feſtſpiel „Epimenides' Erwachen", das am 30. März 1815 in Berlin aufgeführt wurde, in ſehr ſchönen, glatten Verſen geſchrieben, aber wahrlich kein Gedicht iſt, wie es ein ſo großer Genius zu einer ſo großen Gelegenheit ſchreiben durfte.

Wunderbares Phänomen! Dieſer große Dichter, deſſen Herz ſo weich war, daß ihn eine ſchöne Stelle in einem Buche, ein Sonnenblick, der ſeine geliebte Erde küßte, zu Thränen rühren konnte, deſſen Herz ſo reich war, wie Pluto's

Schacht, so reich, daß noch unendliche Generationen aus seinem Reichthume schöpfen und schöpfen und ihn nicht erschöpfen werden, — dieser große Dichter mit dem großen, weichen, reichen Herzen — er wandte sich mit einer Gleichgültigkeit, die bei ihm, dem empfindsamsten aller Menschen, als Kälte bezeichnet werden muß, von einer Sache ab, für die das Herz des armen Bauerburschen erglühte, dessen Gedanken kaum weiter als die Scholle reichten, die sein Pflug durchschnitt. Wunderbares Phänomen, und doch auch wieder nicht wunderbar, wenn Sie sich erinnern, was wir vorhin als das Wesen des lyrischen Dichters festgestellt haben. Der lyrische Dichter, sahen wir, muß mit der größten Erregbarkeit, ja Leidenschaftlichkeit den stärksten Zug nach einer durchaus harmonischen Stimmung der Seele; mit der feurigsten Sinnlichkeit einen unbezwinglichen Hang zu sinniger Beschaulichkeit verbinden. Von dieser harmonischen Seelenstimmung, von dieser sinnigen Beschaulichkeit sind aber die ungeheuren Mächte, welche in dem Kampfe der Völker entfesselt werden, nicht zu bändigen. Dazu gehört die Riesenkraft, welche das leidenschaftgetränkte Herz des dramatischen Dichters erfüllen muß. Ob diese Kraft in Goethe's Dichterherzen wohnte, — das werden wir schon jetzt bezweifeln dürfen; hier, wo wir es nur mit dem lyrischen Dichter zu thun haben, müssen wir constatiren, daß Goethe — wenn nicht das Pathos des Völkerfreiheitskampfes — so doch — was er auch als lyrischer Dichter mußte — das Pathos des Kampfes um die individuelle Freiheit, um die Freiheit von allem Aberglauben, allem Vorurtheil, aller beschränkteu Dogmatik; die moralische Freiheit von allem Niedrigen und Gemeinen im höchsten Grade empfinden konnte. Wollen Sie einen Beweis dafür, so nehmen Sie sein ganzes Leben und Streben, das von Anfang bis zu Ende ein ununterbrochenes Ringen nach dieser intellectuellen und moralischen Freiheit genannt werden muß; wollen Sie einen speciellen, lyrischen Beweis, so nehmen Sie das Gedicht, welches er dem geliebten Schatten seines dahingeschiedenen Freundes weihte, den „Epilog zu Schillers Glocke", von dem Lewis sagt: „Wie Orgelton und Glockenklang tönt dies Gedicht; es ist ein mächtiger Fluthstrom, von Freundschaft und Poesie geschwellt, der den Grabhügel des großen Freiheitshelden unversiegbar umrauscht."

II. Goethe als Dramatiker.

Wir haben die lyrische Poesie als den poetischen Ausdruck der Empfindungen des Individuums den verschiedenen Daseinssphären gegenüber bezeichnet. Die Lyrik hält sich also durchaus auf dem Gebiet des Subjectiven; ein lyrisches Gedicht ist ein Naturlaut in der höchsten Steigerung, und deshalb kann der Goethe'sche Sänger mit Fug und Recht von sich sagen:

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnt;

und auch der Zusatz:

Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet,

hat seine volle Wahrheit, da der Ausdruck der Empfindungen, wenn sie sich zu einer gewissen Höhe steigern, eine Nothwendigkeit, mithin eine Wohlthat für die Empfindenden ist, — eine Wohlthat, welcher allerdings in ihrem vollen Umfange nur der Dichter theilhaftig wird.

Diese Subjectivität, dieses Sich-selbst-Genügen der Lyrik geht so weit, daß der Sänger im Grunde des Publikums gar nicht bedarf. Wir sahen, daß Goethe in seiner lyrischen Vollkraft gewohnt war, sich ein Liedchen vorzusagen, ohne es wieder zusammenfinden zu können; im Wilhelm Meister singt der Harfner seine süßen Lieder auf seiner einsamen Dachkammer; Clärchen im Egmont trällert ihr Leibstückchen von dem Liebsten, der bewaffnet dem Haufen befiehlt, so oft es ihr zu eng um's Herz wird, und Gretchen summt beim Auskleiden die Ballade von dem König in Thule, der treu war bis an's Grab. Und wer sind sie, die lieben, deutschen Menschen, die uns die herzigen Volkslieder gesungen haben, welche Sie in des Knaben Wunderhorn finden? Wer war der junge Gesell, dem auf der Wanderschaft über die Haide die köstlichen Strophen von „Wär' ich ein wilder Falke" aus dem warmen, treuen Herzen tropften? Keine Literaturgeschichte, die so viel Namen armseligster Stümper aufzeichnet, meldet uns, wie er hieß. Er sang eben „wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet". Der empfindende Mensch will nichts, als sin-

gend ſich von der Qual der Luſt und des Schmerzes befreien. Was ſollen ihm die Anderen?

Ein Jeder lebt, ein Jeder liebt,
Und läßt ihn ſeiner Pein.

Aber wenn der empfindende Menſch ſich mit dem bloßen Ausdruck der Empfindung begnügt und ſich auf dieſe harmloſe Weiſe mit dem Leben auseinanderſetzt, das er als eine befreundete oder feindliche Macht ſich gegenüber fühlt, und demzufolge preiſt oder anklagt, immer aber, ohne einen directen Einfluß auf daſſelbe üben zu wollen, ſo hat es der handelnde Menſch nicht ganz ſo leicht. Sobald der Menſch aus der Sphäre der Empfindung hinausſchreitet in die praktiſche Sphäre, ſobald er als ein Handelnder auftritt, iſt es mit jener Selbſtgenügſamkeit, die auch im beſten Falle willkürlich iſt, vorbei. Handeln heißt in die verſchiedenen Daſeinsſphären eingreifen. Jede Handlung aber fordert eine Gegenhandlung, oder, wie der Schulmeiſter im Münchhauſen ſich ausdrückt: jeder Choc ein Gegenchoc. Nur im philologiſchen Sinne giebt es ein Paſſivum und eine Paſſivität; im philoſophiſchen Sinne nicht. Im philoſophiſchen und auch im naturwiſſenſchaftlichen Sinne iſt ſelbſt der ſcheinbar leidende Theil als Gegenwirkendes, als Reagens, noch immer activ. Deshalb iſt jede Handlung, ſtreng genommen, ein Kampf zwiſchen Zweien: denn, wie Wallenſtein ſagt:

Eng iſt die Welt und das Gehirn iſt weit,
Leicht bei einander wohnen die Gedanken,
Doch hart im Raume ſtoßen ſich die Sachen.
Wo Eines Platz nimmt, muß das And're rücken.
Wer nicht vertrieben ſein will, muß vertreiben;
Da herrſcht der Streit und nur die Stärke ſiegt.

Indem nun aber zu jeder Handlung zwei Weſen gehören, jedes Weſen aber vorläufig gleiches Recht der Exiſtenz hat, in dem Kampfe aber, der jede Handlung iſt, beide Theile geſchädigt werden, ſo geht daraus mit Nothwendigkeit hervor, daß keine Handlung ohne eine doppelte Verſchuldung ſtattfinden kann.

Iliacos intra muros peccatur et extra: Innerhalb und außerhalb der troiſchen Mauern wird gefehlt, ſagt Horaz, und ſpricht damit im Bilde eine Fundamental-Wahrheit aus. Jeder edlere Menſch weiß und hat es zu ſeinem Schmerze

tausendmal an sich erfahren, wie schwer es ist, gerecht und billig zu sein gegen geliebte Personen, geschweige denn gegen solche, die uns fremd, oder gar feindlich gegenüber stehen. Denken Sie an den rastlosen Streit um Mein und Dein, der in der Kinderstube, ja auf dem Schooße der Mutter beginnt, sich aus der Kinderstube auf den Schulhof, aus dem Schulhof auf den Markt des Lebens fortpflanzt, und bei dem Jeder, so lange die Welt steht und stehen wird, in seinem Rechte zu sein geglaubt hat und glauben wird. Und wie viele Fälle, die nach dem Buchstaben des Gesetzes so oder so entschieden werden, bleiben vor dem Richterstuhl des Philosophen noch immer anhängig! Hegel nennt die Strafe das Recht des Unrechts, aber wie oft ist sie vielmehr das Unrecht des Rechts! Wie oft hat an dem Verbrecher, der zum Tode geführt wird, die Welt, die Gesellschaft mehr gesündigt, als er sich jemals an ihr versündigen konnte!

Dieser Einblick in das Wesen der Handlung ist, für ein weiches Gemüth so entsetzlich, daß es vor aller Handlung zurückschaudert. Der indische Büßer macht sich zum Baumstumpf, zum Stein, um so wenig als möglich mit einer Welt zu thun zu haben, in welcher er keinen Schritt thun kann, ohne ein Würmchen zu zertreten. Der Handelnde hat eigentlich immer Unrecht; Niemand hat Recht als der Betrachtende, sagt Goethe; aber, setzt Hegel hinzu: durch diesen Gedanken wird sich kein energischer Mensch vom Handeln abhalten lassen; es ist die Ehre großer Charaktere schuldig zu sein.

Es ist die Ehre großer Charaktere schuldig zu sein! Ein merkwürdiges, gewaltiges Wort! ein Wort, das der Schlüssel ist zu den Thaten der großen Revolutionäre und Reformatoren aller Völker und aller Jahrhunderte.

Der bedeutende Mensch thut das bewußt, was freilich Jeder bewußt oder unbewußt thun muß: er nimmt die Folgen seiner Handlungen auf sich; und spricht: ich will handeln, nach meinem besten Wissen und Gewissen, komme daraus, was will und mag, denn es ist besser, daß wir, unbekümmert um die Folgen, thun, was der Augenblick gebietet, als daß wir in alle Ewigkeit nicht zur Verwerthung unserer Kräfte kommen; es ist besser, daß auch Unheil in die Welt komme, als daß wir Alle in dem Sumpf des Nichtsthuns verderben.

Je ſtärker nun dieſes energiſche Lebensgefühl nach Bethätigung drängt, um ſo bedeutender wird es ſich natürlich äußern. Wie das Lebensgefühl die ganze Stufenleiter vom bloßen Thätigkeitstrieb bis zur höchſten Leidenſchaft durchläuft, ſo durchläuft auch die Aeußerung deſſelben die ganze Stufenleiter vom bloßen Handeln des alltäglichen Lebens, das wirklich nur ein *Handeln*, ein Feilſchen um Mein und Dein, iſt, bis zu der gewaltigen That, deren Wirkung noch nach Jahrhunderten empfunden wird. Wenn Jemand behauptet: es ſei noch keine große That im Leben ohne eine große *Leidenſchaft* zu Stande gekommen, ſo iſt das eben ſo richtig, als: daß es noch nie geblitzt hat, ohne daß eine Spannung der Electricität vorausgegangen wäre. *Die That* iſt weiter nichts, als *die explodirende Leidenſchaft*.

In unſerer tiefſinnigen Sprache giebt es wenige Wörter, die ſo tiefſinnig ſpielen, als das Wort Leidenſchaft. Wer immer ſchafft, ſchafft auch Leiden. Das iſt der Grund jenes Grauens, welches den edleren Menſchen vor einer großen That erfaßt:

> In meiner Bruſt war meine That noch mein;
> Einmal entlaſſen aus dem ſichern Winkel des Herzens,
> ihrem mütterlichen Boden
> Hinausgegeben in des Lebens Fremde,
> Gehört ſie jenen tückſchen Mächten an,
> Die keines Menſchen Kunſt vertraulich macht.

Und bemerken Sie wohl: dieſes geheime Grauen findet nicht nur vor der That ſtatt, mit deren Moralität es, wie mit der Wallenſteins, bedenklich ſteht — auch der Wohlthäter der Menſchheit, der große Reformator, weiß, daß er die Geſellſchaft nicht umgeſtalten kann, ohne ſie in ihren Grundfeſten zu erſchüttern, und wenn er auch in jener höchſten Leidenſchaft, der Leidenſchaft des Gedankens, ſeine That vollbringen muß und vollbringen wird — wie oft hat der Heros mit ſich gerungen, wie oft hat er den Angſtſchweiß von der kalten Stirn gewiſcht, bis er jede andere Stimme in ſich ſchweigen machte, nur die eine nicht, die ihm ruft; *thu's!* es ärgere ſich daran die halbe oder die ganze Welt.

Wenn es nun aber ohne Conflicte im Leben ein für alle mal nicht abgeht, ſo iſt doch durchaus nicht nöthig, daß dieſe Conflicte immer ernſter, oder geradezu fürchterlicher Natur ſind. Im Gegentheil: von einem gewiſſen Standpunkte aus

und bis zu einer gewiſſen Höhe ſind dieſe durch den alle Zeit regen Egoismus aller Menſchen entſtehenden Verirrungen und Verwirrungen, durch die hindurch ſich die alte, ſolide Grundlage der Menſchenvereinigung in ihrer inneren Kraft und Ständigkeit unerſchütterlich behauptet, geradezu ergötzlich.

Der Menſchen wunderliches Weben,
Ihr Wirren, Suchen, Stoßen und Treiben,
Schieben, Reißen, Drängen und Reiben,
Wie kunterbunt die Wirthſchaft tollert,
Der Ameishauf durcheinander kollert —

Aber, es iſt nicht jeder ein Hans Sachs, daß er den Humor von der Sache wegbekäme; und oft iſt die Sache auch gar kein Gegenſtand mehr für den Humor, ſo wenig, daß ſich der Narr aus dem Stücke ſchleicht und nicht wiederkommt; ſo wenig, daß der arme alte König ſich an den Kopf faßt, und ruft: O, ſchützt vor Wahnſinn mich, vor Wahnſinn, Götter! ſo wenig, daß Kent, voll bittrer Ironie, fragt: Iſt dies das verheißene Ende? und der muthige Edgar ſchaudernd murmelt: Sind's Bilder jenes Grauns?

Ich brauche wohl kaum zu bemerken, daß jene erſte Weltanſchauung, welche das Daſein für eine mit manchen Unzulänglichkeiten behaftete, ſonſt aber recht wackre und treffliche Einrichtung hält, das Leben komiſch; und jene andere, welche auf der Nichtigkeit der Dinge weilt, auf der Unzulänglichkeit unſrer Kräfte, der Unausführbarkeit unſrer Entwürfe, der Incongruenz unſrer Gedanken und Thaten, der Furchtbarkeit der Leidenſchaften, ohne die doch nun einmal nichts Großes geſchaffen wird, das Leben tragiſch nimmt.

Wie ſteht nun der Dichter zu alle dem?

Wir ſahen, daß der empfindende Menſch, wenn ſich die Phantaſie der Empfindung bemeiſtert, es zu keiner anderen Aeußerung, als eben zum lyriſchen Gedichte bringen kann. Ganz anders ſtellt ſich die Sache für den Dichter, deſſen Geiſt mit leidenſchaftlicher Erregung bei jenem Kampfe weilt, aus welchem das handelnde thätige Leben fortwährend beſteht. Wie der leidenſchaftlich Handelnde nach einem unendlich tiefſinnigen Ausdruck unſerer Sprache: „außer ſich," d. h. ganz in der That iſt, die er zu thun gedenkt, oder eben thut, ſo muß auch der Dichter des handelnden Lebens das Product ſeiner Phantaſie aus ſich herausſtellen; er muß die Handlung darſtellen, ſo darſtellen, als ob ſie wirklich in dem

Augenblick geſchehe. Und damit haben Sie das Drama. Das Drama iſt das Bild der Handlung im Spiegel der Dichterphantaſie, wie das lyriſche Gedicht der Ausdruck der Empfindung iſt. Dort haben Sie, wie es der Begriff der Handlung mit ſich bringt, vollſte Objectivität, während hier Alles in der Sphäre der Subjectivität bleibt. Der lyriſche Dichter iſt ſich unter Umſtänden ſo ſelbſt genug, daß er das Gedicht, deſſen Stoff er aus ſich ſelbſt nimmt, ſich ſelbſt ſingt; der dramatiſche Dichter braucht, wenn er auch ſelbſt eine Rolle in der darzuſtellenden Handlung übernimmt, zum mindeſten noch Einen, der die zweite Rolle darſtellt; und da dieſe Beiden die Handlung nicht wirklich thun, ſondern nur ſo thun, als ob ſie ſie thäten, ſo müſſen Sie Jemand haben, dem das, was ſie nur zum Schein thun, wirklich erſcheint; d. h. ſie müſſen einen Zuſchauer, oder vielmehr, da die dargeſtellte Handlung einen ganz allgemeinen Sinn hat, der ſich an Alle wendet, ſo viele Zuſchauer wie möglich, d. h. ſie müſſen ein Publikum haben. Erſt damit hat die Idee der dramatiſchen Kunſt alle ihre Momente durchlaufen. Damit ein dramatiſches Werk wirklich wird, bedarf es des Dichters, der es dichtet; des Schauſpielers, der es darſtellt; des Publikums, dem es dargeſtellt wird. Ein geleſenes Drama iſt nur ein halbes Drama, und eins, das gar nicht aufgeführt werden kann, gar kein Drama. Die Darſtellbarkeit eines Dramas iſt ſeine unfehlbare Probe.

Daß die Dramen, je nach dem Standpunkte, welchen der Dichter der Welt gegenüber einnahm, ſich in Tragödien und Komödien ſcheiden, möchte nach dem, was ich vorhin ausgeführt habe, ſich von ſelbſt verſtehen.

Wir müſſen hier, bevor wir weiter gehen können, noch einen Begriff näher beſtimmen, deſſen ungenaue Faſſung in den Anſichten über das Drama eine unglaubliche Verwirrung herbeigeführt hat. Sie können alle Augenblicke hören: es iſt keine Handlung in dem Stück, die Handlung kommt nicht aus der Stelle — und doch wird fortwährend gehandelt. Wie viele Köpfe werden im Götz von Berlichingen blutig geſchlagen, und doch ſoll keine Handlung in dem Stücke ſein! Kann man es dem Laien verdenken, wenn ihn dergleichen ſcheinbar unauflösliche Widerſprüche ſtutzig machen? Hätte man in der berühmten Definition des Ariſtoteles: „Die Tragödie iſt die Nachahmung einer Handlung, welche vermittelſt des Mitleids

und der Furcht, die Reinigung dieſer und dergleichen Leidenſchaften bewirkt," hätte man, ſage ich, hier ſtatt des Wortes Handlung das Wort That geſetzt, ſo würde dies die Frage weſentlich vereinfacht haben. Die That iſt die explodirende Leidenſchaft, und wie lang auch der Weg ſein mag von der erſten Regung des Begehrungsvermögens in dem tiefſten Grunde des Herzens durch die Stadien der Erwägung, des Schwankens, des Zweifels, bis die ſtetig wachſende Gluth der Leidenſchaft die ſtarre Maſſe flüſſig macht, daß ſie ſich ergießen kann, um in dieſem Augenblicke für immer zu erſtarren — immer iſt ſie einheitlich im ſtrengſten Sinne. An dieſem Begriff der That haben Sie einen unverrückbaren Maßſtab, den Sie mit vollkommner Sicherheit an jede Tragödie legen können. Sie werden diejenige Tragödie für die vorzüglichere halten, in welcher, wie im Wallenſtein, alle Phaſen der That rein und klar heraustreten, und umgekehrt. Auch iſt nun ſofort klar, weshalb der Hamlet eine ſo wunderliche Tragödie iſt, da ſich in derſelben der Held fünf Acte hindurch ſträubt, die That, um die es ſich handelt, zu thun. In dieſem Stück erfolgt die Exploſion in der letzten Scene; aus keinem andern Grunde, als weil die Leidenſchaft (hier die Rache) von einer ſo feſten Hülle (Hamlets Bedenklichkeit) umgeben iſt, daß ſie nicht zum Explodiren kommen kann. Am Hamlet iſt alſo, wie kaum an einem andern Stücke nachzuweiſen, daß es ſich in der Tragödie um eine Leidenſchaft handelt, die ſich vor unſeren Augen zur That verkörpern ſoll.

Offenbar hat dieſe Theorie nur Anwendung auf die Tragödie, keineswegs auch auf die Komödie. Die Komödie hat nichts mit der Leidenſchaft zu thun, erfordert alſo auch keine That; die Handlung in der Komödie iſt durchaus in dem lockeren Sinne des alltäglichen Lebens zu nehmen. In den Komödien höchſten Styls, z. B. denen des Ariſtophanes, in welchen ſich, wie z. B. in den „Vögeln" der Unſinn in der Geſtalt des Rathe-Freund mit der Herrſcherin Baſileia zum Himmel ſchwingt, iſt ſo gut wie gar keine Handlung. Wenn die Tragödie die entſchiedene Tendenz hat, uns vom Leben abzuwenden, indem ſie uns an einem Beiſpiel beweiſt, wie ſelbſt das Höchſte und Herrlichſte dem Untergang verfallen iſt, ſo will uns im Gegentheil die Komödie mit dem Leben verſöhnen, indem ſie uns freilich ebenfalls die Unzu-

länglichkeit alles Irdiſchen nachweiſt, aber nur, um uns zu belehren, daß dies ſein muß, weil nur in der Unzulänglichkeit und Vergänglichkeit des Einzelnen die Vollkommenheit und Ewigkeit des Alls ſich behaupten kann. In der Tragödie tödten die Kinder der dunklen Leto die Kinder der Niobe; in der Komödie aber erſtehen dieſe letzteren wieder, und ſprechen: wir ſind unſterblich wie ihr; was wäret ihr Götter, trotz aller eurer Herrlichkeit, wenn ihr keine Menſchen hättet, die euch anbeteten! oder, wie es im Volkslied von den zwei Haſen heißt, die der Jäger niedergeſchoſſen hatte: Als ſie ſich beſannen, daß ſie noch leben thaten, liefen ſie von dannen.

Es iſt nicht nöthig, daß ich hier die Theorie der Komödie weiter entwickele, da Goethe verhältnißmäßig in der Komödie ſehr wenig geleiſtet hat, und wir überdies in der nächſten Vorleſung, bei Gelegenheit des Romans, auf den Begriff des Humors, aus welchem die Komödie erwächſt, noch näher werden eingehen müſſen. Was die Mittelarten: die larmoyante Komödie, das Converſationsſtück, das Charakterluſtſpiel, Melodrama und wie ſie heißen mögen, betrifft, ſo kann ich nur ſagen, daß ſie in demſelben Grade weniger äſthetiſch ſind, als ſie ſich nach dieſer oder jener Seite hin von den einzig reinen Formen des Dramas: der Tragödie und Komödie entfernen.

Unterſuchen wir nach dem Einblick, den wir jetzt in das Weſen der dramatiſchen Kunſt gethan haben, von welcher Miſchung wohl die Seelenkräfte des Dramatikers ſein müſſen. Der Grundton des lyriſchen Gedichtes, ſahen wir, war Empfindung, der der Tragödie (denn die Komödie müſſen wir jetzt außer Acht laſſen) iſt die Leidenſchaft. Der Lyriker mußte ein empfindſames Herz haben, der Tragiker ein leidenſchaftliches; der Lyriker durfte die Widerſprüche des Lebens beklagen; den Tragiker müſſen ſie empören, herausfordern, quälen; der Lyriker wird die Wunden des Lebens mit dem Schleier der Wehmuth zudecken; der Tragiker wird den Schleier herunterreißen und die klaffenden Wunden zeigen; der Lyriker wird den Bruch in der Rechnung des Lebens nur andeuten; der Tragiker wird ihn bis auf die letzte Ziffer herausrechnen. — Mit dem berühmten Worte Schillers: von dem großen gigantiſchen Schickſal, das in der Tragödie heraustreten und den Menſchen erheben ſolle, indem es ihn zermalme, iſt es ſo ein eigen Ding. Ich habe mich von der ſtricten Wahrheit deſſelben nicht überzeugen können. Ich habe

nicht finden können, daß es etwas wesentlich Erhebendes für den Betrachter haben könne, wenn im Hamlet, König Lear, Macbeth, d. h. in den größten Tragödien, die wir besitzen, Unschuldige mit sammt den Schuldigen in einem großen allgemeinen Verderben, wie in einem Höllenrachen, verschlungen werden. Die Erhebung müßte in einem stoischen Trotz bestehen, der das Schicksal herausfordert, sein Aergstes zu thun, — ein Trotz, der mit der Verzweiflung eine bedenkliche Aehnlichkeit hat. Auch finde ich die Bestätigung dieser meiner Ansicht in den Aussprüchen zweier Philosophen, die auf so wesentlich verschiedenen Standpunkten stehen, wie Wilh. von Humboldt und Schopenhauer, der Eine ein Zögling der heiteren Griechen, der Andere ein Adept der ascetischen Weisheit der Inder. Humboldt sagt in seinem trefflichen Buche über Hermann und Dorothea: „Die Tragödie drängt uns in uns selbst zurück, und mit demselben Schwert, mit dem sie ihren Knoten zerhaut, trennt sie auch uns für einen Augenblick von der Wirklichkeit und dem Leben, das sie uns überhaupt weniger zu lieben, als mit Muth zu entbehren lehrt;“ und Schopenhauer sagt in seinen Paralipomenen: „Auf der höchsten und schwierigsten Stufe wird das Tragische beabsichtigt; das schwere Leiden, die Noth des Daseins wird uns vorgeführt und die Nichtigkeit alles menschlichen Strebens ist hier das letzte Ergebniß. Wir werden tief erschüttert und die Abwendung des Willens vom Leben wird in uns angeregt, entweder direct, oder als mitklingender harmonischer Ton.“

Und noch ein Anderes spricht gegen Diejenigen, welche von der Tragödie eine ähnliche Wirkung erwarten, wie etwa von einer guten Predigt; das sind die Satyrspiele, welche die feinfühlenden Griechen ihren tragischen Trilogien folgen ließen. Die Weihe einer wirklichen Erhebung läßt sich ein gebildeter Mensch nicht durch die tollen Possen eines Satyrspieles rauben; wohl aber läßt er sich von dem Krampf, mit welchem Furcht und Mitleid bei dem Anblick eines grimmigen Verhängnisses sein empfindsames Herz zusammenschnüren, gern durch ein übermüthiges Lachen erlösen, wie es die komische Muse durch ihre geistvollen Carricaturen in uns erweckt.

Wie dem aber auch sein mag: in jedem Falle wird das Tragödienschreiben kein Geschäft für einen vorzugsweise heitern Menschen sein, kein Geschäft für Jemand, der nicht in den Widersprüchen des Lebens, wie in einem grausen Laby-

rinth, umhergeirrt ist; kein Geschäft für einen Mann, welcher die Aufgabe seines Lebens nicht in der energischen Theilnahme an dem Kampf des Lebens, sondern in einer möglichst harmonischen Ausbildung seiner selbst erblickt; kein Geschäft endlich für Jemand, der, wie Goethe, nicht in einer vorübergehenden quietistischen Stimmung, sondern mit jener Ueberzeugung, die aus der Praxis eines langen Lebens herauswächst, das Wort spricht: „Der Handelnde hat immer Unrecht, Niemand hat Recht, als der Betrachtende," und, in Folge dieser seiner Grundanschauung, mit dem Leben des handelnden Menschen, dem politischen Leben, ein für alle mal nichts zu thun haben will.

„Zum Maßstab eines Genies," sagt Schopenhauer, „soll man nicht die Fehler in seinen Productionen, oder die schwächeren seiner Werke nehmen, um es dann darnach tief zu stellen; sondern nur sein Vortrefflichstes. Was das Genie auszeichnet und daher sein Maßstab sein sollte, ist die Höhe, zu der es sich, als Zeit und Stimmung günstig waren, hat aufschwingen können und welche den gewöhnlichen Talenten ewig unerreichbar bleibt." — Ein treffliches Wort, das dem griesgrämigen Philosophen alle Ehre macht, und von dem ich an dieser Stelle ausdrücklich sagen muß, daß ich es durchaus unterschreibe, um mich von dem Vorwurf zu reinigen, als könnte ich, wenn ich in dem Folgenden die Fehler in den Productionen unseres Dichters hervorhebe, wenn ich auch der schwächeren Werke Erwähnung thun muß, auch nur einen Augenblick die Größe seines Genies verkennen, oder die Pietät, die wir ihm schuldig sind, verleugnen. Aber wenn der obige Maßstab auch da, wo es sich um eine Huldigung des Genius handelt, der allein richtige ist, so paßt er nicht für uns, denen es um eine unparteiische Würdigung seines Genies in den verschiedenen Formen der Poesie zu thun ist. Unser Maßstab muß der ganz objective sein, den eine Definition der Kunstform, wie wir sie eben versucht haben, in die Hand giebt; und mit diesem Maßstab in der Hand müssen wir es aussprechen, daß Goethe in dem Gebiet der eigentlichen Tragödie Dichtern, die an Genie tief unter ihm stehen, die Palme lassen muß. Zwar hatte er nur ein einziges seiner Dramen „den Faust" als eine Tragödie bezeichnet, während er den Clavigo, den Egmont, die Stella, die natürliche Tochter Trauerspiele; und Tasso, Iphigenie, Götz von Berlichingen

ſogar nur Schauſpiele nannte, als wollte er ſie von vorn herein vor den Angriffen principienwüthiger Kritiker ſicher ſtellen, aber offenbar haben alle dieſe Stücke den Stoff zu Tragödien in ſich und auf alle Fälle haben wir keinen andern Maßſtab, mit dem wir ſie meſſen könnten, als den eben genannten.

Beginnen wir mit dem Egmont.

Die unverhältnißmäßige Länge der Expoſition — dieſelbe reicht mit in den zweiten Act hinein — würde unter allen Umſtänden ein äſthetiſcher Fehler bleiben; aber man würde darüber wegſehen können, freilich nur unter einer Bedingung. Dieſe Bedingung wäre, daß aus dem breit gemalten Volksgrund nun die Geſtalt des Helden, erfüllt mit dem ganzen Pathos des für die Freiheit ſeines Vaterlandes glühenden Patrioten, herauswüchſe. — Möchte er immerhin von übergroßem Vertrauen überfüllt ſein, aber dieſes kühne Vertrauen müßte nicht aus ungerechtfertigter Achtung vor dem redlichen Willen des Königs und aus einem ſtolzen Gefühl ſeiner Unverletzlichkeit hervorgehen, ſondern einzig und allein aus der hohen Meinung, die er von dem Muth, der Thatkraft, der Opferfreudigkeit des Volkes hätte, dem er die Eigenſchaften, die ihn ſelbſt im höchſten Maße ſchmückten, nach Art eines kühnen energiſchen Geiſtes unterlegte. — Auch in dieſem Falle würde der Graf dem Vorwurf der politiſchen Blindheit nicht entgehen; aber wie ganz anders ſtände er dann dem zaudernden Oranien gegenüber! gegenüber dem Diplomaten, dem politiſchen Schachkünſtler, der vor der friſchen muthigen That, vor der Revolution zurückbebt! Sollte einmal der Geſchichte Gewalt angethan werden, ſo mußte es auf dieſe Weiſe geſchehen, und welch' fürchterliche Bedeutung würden dann die Volksſcenen gewinnen, wie würde uns zum voraus das tragiſche Geſchick des Helden, der ſich auf ſolchen Boden zu ſtellen gedenkt, mit Furcht und Mitleiden erfüllen! Welchen Eindruck würde es machen, wenn er jetzt, wie es Clärchen hernach thut, zum Kampf riefe, die feige Menge, wie es hernach bei Clärchen geſchieht, ihn im Stiche ließe, und er nun, kämpfend in der Mitte weniger Getreuer, dem tückiſchen Feinde in die Hände fiele. — Was geſchieht ſtatt deſſen? Egmont tritt unter die hadernden Bürger, weiſt ſie zur Ruhe, nicht etwa, weil jetzt die Zeit zum Losſchlagen noch nicht gekommen ſei, ſondern, weil — ja, ich kann es nicht anders ausdrücken — *weil Ruhe die erſte Bürgerpflicht iſt.*

Egmont: „Was an Euch iſt, Ruhe zu erhalten, Leute, das thut — Ihr ſeid übel genug angeſchrieben. Reizt den König nicht mehr; er hat zuletzt doch die Macht in Händen. Ein ordentlicher Bürger, der ſich ehrlich und fleißig nährt, hat überall ſo viel Freiheit als er braucht.“

Kann ſich der Graf wundern, wenn die Leute, denen er dieſe quietiſtiſchen Lehren in's Herz gepredigt, hernach nicht Hand noch Fuß für ihn rühren? Kann er ſich wundern, daß ſie ſeine Worte „bleibt zu Hauſe; leidet nicht, daß ſie ſich auf den Straßen rotten. Vernünftige Leute können viel thun“ — daß ſie dieſe Worte wörtlich nehmen? Nun ja! ſie ſind ſehr vernünftig, bleiben zu Hauſe, rotten ſich nicht auf den Straßen, und der Graf — muß unterdeſſen der ſüßen Gewohnheit des Daſeins entſagen.

Es folgt die Scene zwiſchen Egmont und dem Secretär, in der abermals abſolut nichts geſchieht, außer daß wir noch einen tieferen Einblick in die ſorgloſe Natur des Helden gewinnen. Die Worte, mit welchen ſich der Secretär verabſchiedet: „O Herr! Ihr wißt nicht, was für Worte Ihr geſprochen! Gott erhalt' Euch!“ ſind unter dieſen Umſtänden das beißendſte Epigramm, das dem Quietismus des Grafen geſchrieben werden kann.

Die folgende berühmte Scene zwiſchen Oranien und Egmont iſt von der ſchlagendſten Beweiskraft von der abſoluten Unfähigkeit Egmonts, ſo, wie ihn Goethe einmal gefaßt hat, der Held einer Tragödie zu ſein. In dieſer Scene ſtellt er eine Theorie der Unthätigkeit auf, die das diametrale Gegentheil von der tragiſchen Theorie iſt, nach welcher, wie wir ſahen, der Held nur dadurch zum Helden wird, daß er die That und mit der That die Schuld der That auf ſich nimmt, welche dann eben die tragiſche Schuld iſt.

Egmont: Und der Krieg iſt erklärt und wir ſind Rebellen. Oranien, laß Dich nicht durch Klugheit verführen; ich weiß, daß Furcht Dich nicht weichen macht. Bedenke den Schritt.

Oranien: Ich habe ihn bedacht.

Egmont: Bedenke, wenn Du Dich irrſt, woran Du Schuld biſt; an dem verderblichſten Kriege, der je ein Land verwüſtet hat. Dein Weigern iſt das Signal, das die Provinzen mit einander zu den Waffen ruft, das jede Grauſamkeit rechtfertigt, wozu Spanien von jeher nur gern den Vor-

wand gehaſcht hat. Was wir lange mühſelig geſtillt haben, wirſt Du mit einem Winke zur ſchrecklichſten Verwirrung aufhetzen. Denke an die Städte, die Edlen, das Volk, an die Handlung, den Feldbau, die Gewerbe! und denke die Verwüſtung, den Mord! Ruhig ſieht der Soldat wohl im Kriege ſeinen Kameraden neben ſich hinfallen; aber den Fluß herunter werden Dir die Leichen der Bürger, der Kinder, der Jungfrauen entgegenſchwimmen, daß Du mit Entſetzen daſtehſt und nicht mehr weißt, weſſen Sache Du vertheidigſt, da die zu Grunde gehen, für deren Freiheit Du die Waffen ergreifſt. Und wie wird Dir's ſein, wenn Du Dir ſtill ſagen mußt: Für meine Sicherheit ergriff ich ſie.

Oranien: Wir ſind einzelne Menſchen, Egmont. Ziemt es ſich, uns für Tauſende hinzugeben, ſo ziemt es ſich auch, uns für Tauſende zu ſchonen.

Brauche ich dieſe Scene noch zu commentiren? Iſt Egmonts ganze Argumentation etwas Anderes, als eine Periphraſe der Goethe'ſchen Worte: Der Handelnde hat immer Unrecht; Niemand hat Recht als der Betrachtende? Und hätte Oranien nicht mit Hegels Worten erwiedern können: „Egmont, Egmont, es iſt die Ehre großer Charaktere, ſchuldig zu ſein!"

In der That! mit jenen Worten ſtreicht ſich Egmont aus der Reihe der tragiſchen Helden aus, oder wir müßten denn, wie wir vorhin eine Tragik der Activität feſtgeſtellt haben, nun auch eine Tragik der Paſſivität ſtatuiren; Egmonts Worte, als er zur Execution geführt wird, ſcheinen das zu beanſpruchen: „Auch ich ſchreite einem ehrenvollen Tode aus dieſem Kerker entgegen; ich ſterbe für die Freiheit, für die ich lebte und focht, und der ich mich jetzt *leidend* opfere."

Wir werden im Verlauf ſehen, daß faſt alle Goethe'ſchen Helden ſolche mehr oder weniger leidende Helden ſind.

Niemand mehr, als „Eugenie", die Heldin jenes ſeltſamen Stückes: „Die natürliche Tochter". Dieſes Drama iſt auf dem Repertoir der Theater niemals heimiſch geweſen und jetzt ſchon lange und wohl für immer von demſelben verſchwunden; aber es wird auch nicht einmal mehr geleſen und doch iſt das ſehr ſchade, denn es iſt in mehr als einer Hinſicht höchſt intereſſant, und ich möchte es allen denen, welchen es um einen mehr als oberflächlichen Einblick in das Weſen

des Goethe'schen Genius zu thun ist, zum aufmerksamsten Studium empfehlen. Schon der Umstand, daß der Dichter in diesem Stücke den kühnen Versuch macht, die französische Revolution auf die Bühne zu bringen, dürfte genügen, um das Interesse Aller, die es noch nicht kennen, auf dasselbe zu lenken. Es ist seltsam, zu sehen, was Goethe aus diesem Stoffe gemacht hat. Zwar wird unser Urtheil immer ein hypothetisches bleiben, insofern, als das Ganze auf eine Trilogie angelegt war, von der nur das erste Drittel fertig geworden ist, und die erhaltenen Skizzen für den Rest in nicht allzufesten Linien gezogen sind; aber man braucht gerade kein ästhetischer Cuvier zu sein, um aus dem Vorhandenen auf den möglichen Bau der ganzen dramatischen Gliederung zu schließen.

Die Handlung des Stückes ist in Kurzem folgende: Ein Prinz, der Oheim des Königs, unter dem wir uns Ludwig XVI. von Frankreich denken mögen, hat eine natürliche Tochter, die er fern vom Hofe in der Einsamkeit hat erziehen lassen. Der Tod der Frau, welche dem Kinde das Leben gab, ebenfalls eine Prinzessin, macht es dem Vater möglich, die heißgeliebte Tochter, die sich unterdessen zur schönsten Blüthe der Jungfräulichkeit entwickelt hat, allmälig ihrer Einsamkeit zu entziehen und an den Festen des Hofes Theil nehmen zu lassen. Die Mutter hatte sich eines Kindes, das ihr stets ein lebendiger Vorwurf war, geschämt; der Vater ist stolz auf sie. Er präsentirt sie bei Gelegenheit einer Jagdpartie dem Könige, seinem Neffen. Der König nimmt das schöne Mädchen gnädig auf, und verspricht ihr, sie demnächst in feierlicher Audienz bei Hofe zu empfangen. Eugenie, in deren feurigem Herzen ein mächtiger Ehrgeiz flammt, ist entzückt; sie kann die Zeit nicht erwarten, wo sie in ihrer Herrlichkeit erscheinen soll; sie übertritt sogar das Verbot des Vaters, der ihr an's Herz gelegt hat, den kostbaren Schrank, in welchem er ihr die Ausstattung für ihr Erscheinen bei Hofe schickt, nicht zu öffnen. Unterdessen ist der nichts Ahnenden bereits das Netz des Verderbens über das Haupt geworfen. Der Prinz nämlich hat außer der illegitimen Tochter einen legitimen Sohn, einen wüsten, grausamen, ehr- und habsüchtigen jungen Mann. Dieser Prinz haßt die Schwester, die ihm sein Erbe zu schmälern droht und beschließt, sie zu vernichten. — Der Vater erfährt plötzlich, daß seine Tochter bei einem wilden Ritt gestürzt sei und einen entsetzlichen Tod gefunden habe.

Sein Jammer ist grenzenlos; er ahnt nicht, daß Alles ein Betrug, und die Nachricht, daß sie durch den Sturz bis zur Unkenntlichkeit zerschmettert sei, eine Lüge ist, erfunden, um ihn von der Ausführung des Wunsches, die Todte noch einmal zu sehen, abzuhalten. Unterdessen ist die Unglückliche durch die Partei des Prinzen, deren Seele der Secretär (der Prinz selbst tritt gar nicht auf) zu sein scheint, in Begleitung ihrer Hofmeisterin, der Verlobten des Secretärs, die sich halb gezwungen zu dieser Schandthat hergiebt, an einen Hafenort gebracht worden. Eugenie versucht ihr Haupt aus der verderblichen Schlinge zu ziehen. Sie beschwört die Hofmeisterin, die ihr nicht willfahren darf, selbst wenn sie wollte; sie wendet sich an den Gouverneur des Platzes, an eine Aebtissin, an das Volk selbst, Alles vergebens. Alle schreckt eine geheime Ordre, welche die Verschworenen gefälscht haben und die sich im Besitz der Hofmeisterin befindet, zurück.

Da, in ihrer äußersten Noth, entschließt sie sich, den Antrag eines Gerichtsraths, dessen Eintreten in die Handlung nicht sonderlich motivirt ist, anzunehmen und seine Gattin zu werden, um so, von ihm, der ihr versprechen muß, „sie nur als Bruder mit reiner Neigung zu umfangen," beschützt, im Lande zu bleiben und der Revolution, welche sie vorausahnt, Trotz zu bieten. Darauf deuten die Worte hin, mit denen sie sich selbst ihr Bleiben und das Annehmen des Antrages des Gerichtsraths motivirt:

Und solche Sorge nähm' ich mit hinüber,
Entzöge mich gemeinsamer Gefahr,
Entflöhe der Gelegenheit, mich kühn
Der hohen Ahnherren würdig zu erweisen;
Um jeden, der mich ungerecht verletzt,
In böser Stunde hülfreich zu beschämen?

Diese Verse zeigen mit Bestimmtheit die Richtung an, in welcher der Dichter das Werk fortzusetzen gedachte.

Demnach hätten wir dieses ganze fünfactige Stück nur als Exposition zu betrachten, und insofern könnte es eine gewisse Berechtigung haben, daß die Heldin bis jetzt leidet und nur leidet; denn gerade in der Schule des Leidens könnte sich ja ihr Charakter zu jener Stahlhärte kräftigen, welche allein die heroische That ermöglicht; auch daß der Dichter uns vorläufig in der schwülen Atmosphäre des Hofes gebannt hält, spricht nicht gerade gegen seinen historisch-dramatischen Sinn,

denn es ist ja unzweifelhaft, daß die tiefe Verderbtheit der Höfe ein Haupthebel der Revolution war: überdies leitet er am Schluß des Stücks seine Heldin in die bürgerliche Sphäre hinüber; nichts desto weniger erheben sich schwere Bedenken, daß der Dichter auf dem eingeschlagenen Wege zu einem befriedigenden Resultat gekommen wäre. Einmal ist es doch ein gar eigen Ding, ein Mädchen zur Heldin eines Stückes zu machen, das die Revolution von 1789 auf die Bühne bringen soll. Eine Revolution ist im intensiven Sinn Mannesarbeit; Frauen können ihrer Natur nach in einem solchen Conflict nur leiden, wenn sie nicht mit dem ganzen politischen Pathos einer Charlotte Corday erfüllt sind. Und es ist gar nicht anzunehmen, daß Goethe seine Heldin von einer politischen Leidenschaft hätte ergriffen werden lassen. Die bereits angeführten Verse zeigen zu deutlich, welcher Art die That Eugeniens sein sollte; noch deutlicher die folgenden:

> Und wenn mein Vater, mein Monarch, mich einst
> Verkennt, verstoßen, mich vergessen, soll
> Erstaunt ihr Blick auf der Erhaltnen ruhn,
> Die das, was sie im Glücke zugesagt,
> Aus tiefem Elend zu erfüllen strebt.

Also eine That des Opfers! eine That der Liebe, aber nicht der patriotischen, sondern der Verwandtenliebe. Was dabei aus der Revolution geworden wäre, mögen Apollo und die himmlischen Musen wissen.

Aber es bedarf dieser Vermuthungen gar nicht, um zu dem Schlusse zu gelangen, daß Goethe nicht der Dichter war, eine solche Aufgabe zu bewältigen. Wenn irgend eine, so erfordert diese eine Shakespeare'sche Kraft in der resoluten Bewältigung des Stoffes, eine Shakespeare'sche Hand, die mit zwei, drei kühnen Strichen einen Charakter zeichnet. Nun aber lese man das Stück, und man wird selbst bei der größten Bewunderung des Dichters seine Ungeduld und seinen Unmuth über das langsame Fortrücken der Handlung nicht bemeistern können. Und nun die Charakteristik, die keineswegs flüchtig, sondern nur allzu detaillirt ist, und es doch nicht weiter bringt, als daß die Gestalten, wie sich ein neuerer Literaturhistoriker ausdrückt, den Figuren auf alten abgeblaßten Tapeten gleichen! Und nun die Sprache! es ist die feinste Quintessenz der Sprache, so fein, daß sie oft an den

bekannten Ausspruch Talleyrands erinnert. Man höre z. B., wie sich der Gerichtsrath, der als ein durchaus edler Charakter dargestellt wird, über die Willkür äußert, welche die Handlungen der Fürsten kennzeichne.

Eugenie.

Was ist Gesetz und Ordnung? können sie
Der Unschuld Kindertage nicht beschützen?
Wer seid denn ihr, die ihr, mit leerem Stolz
Durch's Recht Gewalt zu bändigen euch berühmt?

Gerichtsrath.

In abgeschloßnen Kreisen lenken wir
Gesetzlich streng, das in der Mittelhöhe
Des Lebens wiederkehrend Schwebende.
Was droben sich in ungemeß'nen Räumen
Gewaltig seltsam, hin und her bewegt,
Belebt und tödtet ohne Rath und Urtheil,
Das wird nach anderm Maß, nach anderer Zahl
Vielleicht berechnet, bleibt uns räthselhaft.

Ich gestehe, daß die diplomatisch-kühle Ruhe dieser Sprache, so oft ich das Stück gelesen habe, mir im höchsten Grade unheimlich gewesen ist, unheimlich wie tödtliches Gift, das in zarten Krystallfläschchen verschlossen ist. Diese Menschen handeln, wie die Teufel und reden, wie die Engel. Ein Charakter, wie der Secretär, der an entschlossener Schurkerei kaum einem Jago etwas nachgiebt, kann seiner Braut, der Hofmeisterin, den Entschluß der Verschworenen, ihren Zögling schlimmsten Falls des Lebens zu berauben, mit folgenden sanften Worten ankündigen:

Ergreife
Sie schnell die holde Tochter, führe sie,
So weit du kannst, hinweg, verbirg sie fern
Vor aller Menschen Anblick denn — du schauderst,
Du fühlst, was ich zu sagen habe. — — —
— — — — — — — — —
— Wagtest du, was ich dir anvertraut,
Aus guter Absicht irgend zu verrathen,
So liegt sie todt in deinen Armen! Was
Ich selbst beweinen werde, muß geschehen.

Ich zweifle sehr, daß die Thränen dieses Edlen reichlich geflossen sein würden! — Und in dem Tone sprechen sie alle, Einer wie der Andere!

Und nun kommt noch ein Umstand! Der Dichter hat dieses offenbar mit der größten Liebe ausgeführte Drama nicht vollendet, nicht einmal weiter zu führen versucht. Es finden sich, wie schon vorhin gesagt, in seinen Schriften nur sehr dürftige, kaum verständliche Andeutungen über die Fortsetzung. Weshalb hat er den Plan fallen lassen? Die unglaubliche Kühle, mit welcher das Publikum das Stück aufnahm, kann nicht der Grund gewesen sein, denn schon damals kümmerte sich Goethe grundsätzlich sehr wenig um das Urtheil des Publikums, auch stand er — das Werk ist 1803 verfaßt — in der Vollkraft seiner Jahre und die innige Verbindung mit Schiller (der übrigens das Stück, obgleich mit einiger Zurückhaltung, lobte) hätte ihn zur feurigsten Verfolgung eines bedeutenden Zieles anspornen sollen. Und dennoch! dennoch! das Wort muß ausgesprochen werden: der Dichter ließ das Werk fallen, weil es seinen Händen zu schwer wurde; weil er, wenn er noch einen Schritt weiter gethan hätte, aus der kühlen Hofluft in die heiße Revolutionsatmosphäre gekommen wäre; weil er, wenn er seinem Stoff gerecht werden wollte, die ganze wilde Leidenschaft, die in den Herzen eines bis in die tiefsten Tiefen erregten Volkes lebt, hätte zur Darstellung bringen und keine Heldin an dieser Leidenschaft participiren lassen, weil er mit einem Worte eine Tragödie hätte schreiben müssen.

Wir haben schon beim Egmont gesehen, daß der Dichter an dieser Aufgabe vorübergegangen ist; ein nicht minder auffallendes Beispiel seiner Zaghaftigkeit, die tragischen Stoffe da zu suchen, wo sie liegen, bietet der Götz von Berlichingen, bietet es um so mehr, als dieses Stück nicht, wie die Natürliche Tochter, in einer Zeit entstanden, in welcher sich der Dichter mit voller Ueberzeugung in den Bann der klassischen Kunst gethan hatte; nicht, wie der Egmont, in großen Zwischenräumen langsam vollendet, sondern in jener Frankfurter Sturm- und Drangperiode in der unglaublich kurzen Frist von sechs Wochen, wie Minerva aus dem Haupte des Zeus, aus dem gestaltenbrütenden Hirn des jungen Genies geboren wurde. Damals dachte Goethe noch nicht daran, etwaige Rücksichten zu nehmen auf die zarten Ohren durchlauchtigster Zuhörer; damals scheute er sich gar nicht, die unbändigsten Leidenschaften fesselos wüthen zu lassen, und wir können mit voller Bestimmtheit aussprechen, daß die Schran-

ken, an denen er damals ſtehen blieb, die Grenzen ſeiner Kraft waren. Goethe hat, wie Sie wiſſen, dreimal Hand an das Werk gelegt; alle drei Bearbeitungen, von denen die erſten zwei unmittelbar hintereinander abgefaßt wurden, — die dritte viele Jahre ſpäter für die Theateraufführung, — ſind uns erhalten.*) Nun iſt es ganz wunderbar, zu ſehen, wie das Moment, welches meiner Meinung nach zum tragiſchen Angelpunkt des Dramas gemacht werden mußte: der Bauernkrieg nämlich, in jeder Bearbeitung eine geringere Wichtigkeit bekommt, bis es in der dritten faſt ganz verwiſcht iſt. Die erſte Bearbeitung fängt, — mir zum unumſtößlichen Beweis, daß der Dichter urſprünglich auf der richtigen Fährte war — mit einer Scene zwiſchen Metzler und Sivers, den ſpäteren Führern der Bauern an, ſo daß ſchon auf der Schwelle ihre dunklen Schatten in die Geſchichte des Ritters mit der eiſernen Hand hineinfallen. Dieſe merkwürdige Scene iſt ſchon in der zweiten Bearbeitung ganz und gar verwäſſert. Sivers ſagt einmal: „dürften wir nur ſo einmal an die Fürſten, die uns die Haut über die Ohren ziehen" — das iſt Alles.

Ich ſagte, der Dichter war auf der richtigen Fährte, als er die grollenden Bauern in den Vordergrund des Bildes treten ließ. Wäre er dieſer Fährte gefolgt, er hätte nicht nur eine dramatiſche Geſchichte — er hätte ein Drama, er hätte eine Tragödie ſchreiben können. Wie die Sache jetzt liegt, iſt der Bauernkrieg ein ganz äußerliches Motiv, gleichſam ein Deus ex machina, um die Kataſtrophe herbeizuführen. Götz wird zur Führerſchaft gezwungen; ſeine That iſt eine That, die keinen Werth hat, weder moraliſchen, noch dramatiſchen. Mochte er immerhin nicht gern, mochte er mit dem größten Widerſtreben gehen in dem vollen Bewußtſein der Verantwortlichkeit des Schrittes; aber in ſeinem Herzen mußte eine tiefe Sympathie für die armen Gemißhandelten leben; er mußte ſich bis auf einen gewiſſen Grad mit den Bauern identificiren. Und ſage man nicht, daß ſo der Geſchichte Gewalt angethan wäre! Um eine gute Tragödie zu ſchreiben, verlohnt es ſich, von der hiſtoriſchen Wahrheit abzuweichen. Und war denn dem Helden vom Dichter nicht ſchon das menſchenfreundliche, ſympathetiſche Herz gegeben?

*) Band 9, 34 und 35 der Ausgabe von 40 Bänden.

tritt er nicht überall in dem Stück als der Hort der Armen, der Unterdrückten auf? Soll Bruder Martin ihn umsonst einen Mann genannt haben, „den die Fürsten hassen und zu dem die Bedrängten sich wenden?“ Sind ihm die armen Bauern noch nicht genug bedrängt, und bedrückt und geknechtet und mißhandelt? — Freilich schon in der zweiten Bearbeitung ist davon kaum noch die Rede, und in der dritten sind sie weiter nichts als Mordbrenner und Räuber. In der dritten kann Götz, als sie ihn zum Hauptmann wollen, zu ihnen sprechen: „Ja von der Leber weg will ich zu euch reden; euch sagen, daß ich euch und eure Thaten verabscheue. Diese Piken, mit dem Blut so vieler Edlen getränkt, mögen sich auch in meines tauchen. Der Graf von Helfenstein, den ihr ermordet, wird im Andenken aller Edlen noch lange fortleben, wenn ihr, als die elendesten aller Sünder gefallen, vermischt unter einander im Grabe liegt. Das waren Männer, vor denen ihr hättet das Knie beugen, ihre Fußstapfen küssen sollen. Sie trieben den Türken von den Grenzen des Reichs, indeß ihr hinter dem Ofen saßt. Sie widersetzten sich den Franzosen, indessen ihr in der Schenke schwelgtet. Euch zu schützen, zu schirmen vermochten sie; diesen unschätzbaren Dienst leisteten sie euch, und ihr versagtet ihnen den Dienst eurer Hände, mit denen allein ihr euch doch nicht durchhelfen werdet. Eure Häupter sind sie, und ihr seid nur verstümmelte angefaulte Leichname. Grinst nur! Gespenster seid ihr, schon zuckt das geschliffene Schwert über euch. Eure Köpfe werden fallen, weil ihr wähntet: sie vermöchten etwas ohne Haupt.“

Ganz anders steht die Sache in der ersten Bearbeitung. Die tödtliche Mißhandlung der Bauern durch ihre Herren wird bereitwillig zugegeben, und was den Grafen von Helfenstein anbelangt, der im Andenken aller Edlen noch lange fortleben soll, so werden in der ersten Bearbeitung so sonderbare Dinge von ihm berichtet, daß man in der That nicht weiß, woher in aller Welt er eigentlich die rühmliche Grabrede, welche ihm der Dichter dreißig Jahre später hielt, verdient hat.

Diese Scene (Gottfried von Berlichingen, fünfter Act), welche an titanischer Kraft keiner Scene in Schillers Räubern nachsteht, hat Goethe schon in der zweiten Bearbeitung verworfen, weil sie seinem zarten Schönheitssinn ohne Zweifel zu roh war. Später hat er sich mit ausgesprochenem Widerwillen von diesen Erzeugnissen seiner Sturm- und Drang-

periode abgewandt; ich fürchte, nicht ganz mit Recht. Ich glaube, es wäre gar nicht so unerſprießlich für Goethe und die deutſche Dichtung geweſen, wenn er kräftiger die volksthümliche Richtung ſeiner erſten Periode verfolgt hätte. Es wäre ihm dann wohl nicht begegnet, daß er bei Gelegenheit eines Maskenzuges, welcher nach ſeiner eigenen Angabe „bei Allerhöchſter Anweſenheit Ihro Majeſtät der Kaiſerin Maria Feodorowna, den 18. Dec. 1818 in Weimar“ in Scene geſetzt wurde, auch Götz von Berlichingen auftreten und von dem Bauernkriege ſagen laſſen konnte:

„Zur Seite ſteht des Landmanns Heiterkeit,
Der jeden Tag des Leidlichen ſich freut.“

Man traut ſeinen Augen nicht! als ob der Bauernkrieg, bei deſſen Erinnerung man zuſammenzuckt, wie wenn ein bloßliegender Nerv berührt wird, die lieblichſte Idylle von der Welt geweſen wäre! Welche Umwandlung mußte mit dem Dichter vorgegangen ſein in der Zeit, die zwiſchen dieſen Verſen liegt und jenen ergreifenden Scenen der erſten Bearbeitung des Götz!

Um das Geſagte kurz zuſammenzufaſſen: dieſes Drama leidet an denſelben Gebrechen, wie die beiden vorher beſprochenen. Der Dichter geht an der tragiſchen Aufgabe vorbei und liefert uns ſtatt deſſen einen Roman in dramatiſcher Form.

Und doch ſind gerade dieſe drei Stücke ſo beſonders wichtig für die Meſſung von Goethe's tragiſcher Kraft. Alle drei ſpielen auf dem Boden der Revolution, aber keines ſaugt ſeine Lebenskraft aus dieſem Boden. Die Helden ſtürzen in den Schlund der Revolution, aber nicht, wie jener Curtius ſich in den Schlund ſtürzte: der ſich auf dem Forum Romanum geöffnet hatte, mit dem vollen heroiſchen Bewußtſein der That; nicht erfüllt von dem Pathos der weltgeſchichtlichen Ideen, an deren Verwirklichung ihre Zeit ſich abmühte, ſondern als Opfer eines ungeheuren Conflictes, dem ſie innerlich fremd ſind. Sie ſind und bleiben trotz ihrer ſtolzen hiſtoriſchen Titel im Grunde ihres Herzens Privatmenſchen, ſelbſt noch dann, wenn ſie von dem Verhängniß in die Arena der weltgeſchichtlichen Ereigniſſe geſchleppt werden.

In den übrigen Trauerſpielen des Dichters verlaſſen wir, auch wenn wir es wie im Taſſo und der Iphigenie mit

hiſtoriſchen und mythiſchen Perſonen zu thun haben, ſtreng genommen den Boden des Privatlebens nicht. In allen dieſen Stücken ſind die Helden weſentlich undramatiſch, denn ſie ſind alle viel mehr leidend, als handelnd. Clavigo iſt eine Puppe von Wachs in den Händen des Weltmannes Carlos; Fernando in der Stella iſt das Ideal jener Menſchen, die, von ihren Launen und Gelüſten umgetrieben, wie ein Kreiſel von der Peitſche des Knaben, es trotz all der unerquicklichen Wallungen, von denen ſie heimgeſucht werden, nie zu einer herzhaften Empfindung bringen; Iphigenie, die herrliche, blickt aus dem reinen Aether ihrer edlen Weiblichkeit ſternenhoch herab auf die erdgeborenen Leidenſchaften, deren wilde Wellen kaum den Saum ihres leuchtenden Prieſtergewandes berühren; Taſſo kann nur ſchwärmen, klagen, ſchüchtern die Hand nach dem Gegenſtand ſeiner Leidenſchaft ausſtrecken und wenn ihm dann dieſer Gegenſtand, wie die Wolke dem Ixion, entſchwebt, ſich verzweifelnd dem Feinde in die Arme werfen. — In allen dieſen Stücken iſt von einer Handlung, geſchweige denn von einer That, wie ſie zu einer Tragödie nöthig iſt, nicht die Rede.

Dennoch, wenn ſie auch dem objectiven Erforderniß der Ariſtoteliſchen Definition, die Nachahmung einer Handlung zu ſein, nicht entſprechen, ſo unterliegt es doch keinem Zweifel, daß ſie das ſubjective Criterium: in dem Herzen des Zuſchauers Mitleid und Furcht zu erwecken, erfüllen. Es ſcheint ſomit, daß, wie wir ſchon oben andeuteten, außer jener eigentlichen Tragik, die durchaus auf den Thaten des Menſchen beruht, eine uneigentliche, eine zweite untergeordnete Gattung zu ſtatuiren ſei, welche das Leiden des Menſchen ſich in der Art zum Vorwurf nimmt, daß ſie es weniger, als die Folge ſeines Thuns, als vielmehr ſeines Seins auffaßt, welches ſich in ſeiner Beſtimmtheit zu erhalten ſtrebt, und gerade, weil es etwas Beſtimmtes ſein will, nicht dauern kann, ſondern in das Allſein zurückſinken muß. Laſſen Sie uns dieſen Punkt ſchärfer in's Auge faſſen.

Das Fundamentalgeſetz alles Seins kommt uns nicht immer zum Bewußtſein, aber es drängt ſich uns mit dem Gefühl unbezwinglicher Wehmuth auf an einem ſchönen Sommerabend, wenn die Sonne über dem Meere, über der unermeßlichen Haide untergeht.

Es ergreift uns dieſe Empfindung auf Friedhöfen, oder

unter den Trümmern einer großen Vergangenheit; dieselbe Empfindung, die sich in den rührend einfachen Worten des Volksliedes zusammenfaßt „und scheint die Sonne noch so schön, am Ende muß sie untergehn.“

Was entstanden ist, muß vergehen, und wären es die schönen Kinder der Niobe, und wäre es Patroklos, oder des Peleus herrlicher Sohn. Was immer lebt, lebt auf Kosten der Anderen, und deshalb muß es sterben; nur unter dieser Bedingung entläßt der Urgrund alles Seins die Einzelnen zum Leben und zum Handeln, das ja, wie wir wissen, ein ewiger Kampf ist — ein Kampf, der unweigerlich mit dem Unterliegen, d. i. dem Tode des Kämpfers endet. Daß wir nur auf Kosten der Anderen leben, leben müssen, das ist die Urschuld, der sich Niemand entziehen kann.

Ihr führt in's Leben uns hinein
Und laßt den Armen schuldig werden;
Dann überlaßt ihr ihn der Pein,
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Sie sehen, welch' gewaltiger Unterschied zwischen dieser Urschuld ist, die wir auf uns nehmen müssen, wir mögen wollen oder nicht, und die deshalb fast wie Unschuld aussieht, und jener andern Schuld, die der energisch Handelnde mit Bewußtsein übernimmt, weil er nur durch diese Schuld zum Handeln kommt. Wie aber das Handeln, der bewußte Kampf, einen tragischen Ausgang nimmt, so auch, freilich in etwas anderer Weise, der unbewußte, nicht gewollte Kampf, in welchen das Individuum dadurch geräth, daß es sich einfach in seiner Individualität zu behaupten sucht. Dieser Kampf ist nun offenbar ein Schauspiel, das ebenfalls Furcht und Mitleid in dem Herzen des Zuschauers erweckt, und dieser Kampf ist das Thema so ziemlich aller Goethe-schen Trauerspiele.

Denken Sie an Egmont, der sich nicht überwinden kann, das Leben gar zu ernsthaft zu nehmen, der, wenn er nicht als der heitere, sorglose, gutherzige, tapfere Cavalier leben kann, lieber gar nicht leben will; nehmen Sie Eugenie, die in stolzem Vertrauen auf die Reinheit ihrer Gesinnung, auf den Muth, der mit der Fülle der Kraft und Gesundheit in ihrem Herzen wogt, das Netz nicht sieht, nicht sehen will, das ihr über das schöne Haupt geworfen wird; nehmen Sie den biederen Götz, der nicht begreifen mag, warum die Staats-

raiſon einen braven Rittersmann, der ſich ſeiner Haut wehrt und ſich der Bedrängten annimmt, wie es ihm das edle Herz in der Bruſt gebietet und es ſeine Ritterpflicht iſt, nicht ungehudelt auf ſeinem Schloſſe hauſen läßt; nehmen Sie den Taſſo, der, als ein Dichter, nichts weiter will, als dichten, träumen, lieben, und den dieſe vornehme proſaiſche Welt wohl träumen und dichten, aber nicht lieben laſſen will, als ob der Dichter lieben könnte ohne zu dichten, dichten könnte ohne zu lieben! nehmen Sie Iphigenie, die Reine, Hehre, deren ganzes Sein eine ſchwermuthvolle Melodie iſt, die ſo tief erkannt hat, daß der Frauen Schickſal beklagenswerth ſei, das Schickſal der Frauen — das heißt der Hälfte der Menſchheit! und wie es mit der andern Hälfte, wie es mit dem ganzen Geſchlecht der Menſchheit ſteht, das ſagt deutlich genug jener tiefſinnige Geſang der Parzen, den ihr in der Jugendzeit die Amme ſang, und der ihr immer noch in den Ohren klingt:

Es fürchte die Götter
Das Menſchengeſchlecht!
Sie halten die Herrſchaft
In ewigen Händen,
Und können ſie brauchen,
Wie's ihnen gefällt.

Shakeſpeare drückt denſelben Gedanken noch draſtiſcher aus:

Was Fliegen ſind
Den müß'gen Knaben, das ſind wir den Göttern;
Sie tödten uns zum Spaß.

oder wie Thekla im Wallenſtein milder, weiblicher klagt:

Da kommt das Schickſal, roh und kalt
Faßt es des Freundes zärtliche Geſtalt,
Und wirft ihn unter'n Hufſchlag ſeiner Pferde —
Das iſt das Loos des Schönen auf der Erde.

Dies Loos des Schönen auf der Erde iſt, wie geſagt, das Thema aller Goethe'ſchen Trauerſpiele.

Götz, Egmont, Eugenie, Taſſo tragen dieſes Loos mit einer gewiſſen Naivität; es kommt ihnen wohl zum Bewußtſein und preßt ihnen Klagen aus; aber keines weiß, — Iphigenia etwa ausgenommen — keines wenigſtens ſpricht es aus, daß dieſes Loos nicht etwa ein individuelles, ſondern ein allgemeines Menſchenloos iſt. Nun aber laſſen Sie in

einem tiefsinnigen Geiste dieses Bewußtsein zum vollständigen Durchbruch kommen; lassen Sie diesen Geist erkennen, daß die Unzulänglichkeit der menschlichen Kraft nicht blos im Großen und Ganzen des Menschenlebens, sondern in jeder Regung, in jedem Augenblicke sich manifestirt; lassen Sie ihn erkennen, daß dem Menschen nichts, aber schlechterdings nichts Vollkommenes wird, daß sein Wissen Stückwerk, und seine Liebe Stückwerk und sein Handeln Stückwerk und Alles, Alles, Alles Stückwerk ist; lassen Sie diesen furchtbaren Gedanken sich einbohren in eine große empfindsame Seele, so wird der Menschheit ganzer Jammer diese Seele ergreifen, sie wird gleichsam ein Gefäß sein, das bis zum Ueberquellen mit dem tragischen Urstoff angefüllt ist. Eine solche Seele ist die des Goethe'schen Faust. Faust ist die Personification jenes ungestümen Lebensdranges, der das Individuum in's Dasein rief, um es hier ruhelos aus einer Phase in die andere, aus einem Streben in das andere zu werfen, ohne daß es jemals findet, was es sucht, nämlich die volle ganze Befriedigung, die nur aus dem Zustand absoluter Vollkommenheit hervorgehen könnte. Der Faust ist deshalb noch im andern Sinne symbolisch, als es der Held jeder Tragödie ist; er repräsentirt weniger eine bestimmte Richtung, eine bestimmte Menschenklasse, als die Menschheit überhaupt, in der Weise wie Herakles und Prometheus typisch sind für die Anschauung, welche sich der antike Mensch von der Menschheit machte.

Der Goethe'sche Faust hat, wie Sie wissen, unzählige Commentare erdulden müssen. Diese Commentare gehen nicht blos in der Erklärung des Einzelnen, sondern auch des Ganzen sehr weit auseinander; dennoch ist das Gedicht, abgesehen von diesen und jenen dunklen Beziehungen, an denen besonders der zweite Theil nur zu reich ist, im Ganzen und Großen vielleicht doch nicht so schwer zu deuten. Was die Deutung allerdings erschwert, ist eben die von uns betrachtete Eigenthümlichkeit, daß der Faust nicht eine Tragödie des Handelns, sondern eine des Seins ist, daß Fausts tragische Schuld eben darin liegt, daß er Faust, d. h. daß er ein echter Mensch ist, der, gepeinigt von dem vollen Bewußtsein seiner Endlichkeit und Unzulänglichkeit, gegen diese, als gegen ein ihm von der Gottheit angethanes Unrecht remonstrirt, und da die Gottheit ihn nicht erhören will, und wie die Dinge einmal liegen, auch nicht wohl erhören kann, sich dem Teufel übergiebt. Dabei aber

vergesse man nicht, daß der Act der Seelenverschreibung ein rein formeller ist, und Mephisto's Wort: „Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben; er müßte doch zu Grunde gehen," buchstäblich zu nehmen ist. Faust ist des Teufels, lange bevor Mephisto hinter dem Ofen hervorkommt; Faust ist des Teufels und bleibt des Teufels, so lange er Faust ist. Deshalb liegt in dem Vertrage, den er mit Mephisto abschließt, ein ganz offenbarer Widerspruch.

Faust.

„Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! Du bist so schön!
Dann magst Du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zu Grunde geh'n."

Nein umgekehrt! sobald Faust sich auf den Standpunkt des naiven Menschen stellt, der sich schmeichelnd belügt, daß er sich selbst gefällt; der sich mit Genuß betrügt, so hat der Teufel keinen Theil mehr an ihm, so streift er die Fesseln ab, in die ihn der Teufel bis dahin geschlagen hatte. Aber das Zurückfallen auf diesen naiven Standpunkt des harmlosen Genußmenschen ist für Faust unmöglich; und schließlich kommt die Sache auch wesentlich anders. Faust, im hohen Alter, erblindet, entzückt sich an dem Gedanken, dem Meere ein Land abzugewinnen, um darauf „auf freiem Grund mit freiem Volk" zu wohnen.

„Zum Augenblicke darf ich sagen:
Verweile noch: Du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Aeonen untergeh'n.
Im Vorgefühle von solch' hohem Glück
Empfind' ich jetzt den höchsten Augenblick."

Faust sinkt zurück, sobald er dies verhängnißvolle Wort gesprochen. Mephisto will sich nun der Seele bemächtigen, aber:

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen,
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen —

singen die Engel, scheinbar mit Fug und Recht. Was kann der Teufel, könnte man fragen, einer Seele anhaben, die im redlichen Bemühen für das höchste Ideal, das in der Brust

eines Menſchen erglühen kann — für ein freies Volk, ihr Glück ſucht und ihre Seligkeit findet? — Demnach hätte der Teufel ſich beim Abſchließen des Vertrages übertölpeln laſſen und zum andern Male gezeigt, daß er ein dummer Teufel iſt. Indeſſen der Teufel könnte ſagen: Mit dem Glück ſuchen, mag es ſein; aber mit dem ſeine Seligkeit finden, hat es weite Wege. Glaubt Ihr denn: Fauſt, wenn er nun wirklich den großen gemeinnützigen Plan ausgeführt, der Fluth das Land abgewonnen hat und nun auf freiem Grund unter freiem Volke wohnt — glaubt Ihr, daß er nun wirklich Befriedigung finden wird? Er, der noch eben das Menſchenloos ſo bezeichnet hat:

Im Weiterſchreiten find' er Qual und Glück,
Er, unbefriedigt jeden Augenblick?

Wird ihm nicht vielmehr alsbald eine neue Unvollkommenheit das hohe Glück vergällen? wird er nicht der alte Fauſt bleiben, „der Unmenſch ohne Zweck und Ruh', der wie ein Waſſerſturz von Fels zu Felſen brauſte, begierig wüthend nach dem Abgrund zu?" — Hat der Herr im Prologe nicht geſagt:

So lang' er auf der Erde lebt,
So lange ſei Dir's nicht verboten.
Es irrt der Menſch, ſo lang' er ſtrebt. —

Iſt dieſe göttliche Logik etwa nicht richtig? Irrt der Menſch nun aber, ſo lange er ſtrebt, und ſtrebt er, ſo lange er lebt, iſt er dann nicht mein, ſo lange er lebt? — mein, von der Wiege bis zum Grabe? mein, durch alle Träume ſeiner Kinder- und Jünglingsjahre, mein, durch alles Streben ſeiner Manneszeit, durch alle wehmüthigen Reminiscenzen ſeines Greiſenalters? Mein, durch alle Sphären, in denen er ſich bewegen kann? Werde ich nicht immer das letzte Wort behalten? Wird er nicht immer meinem Rufe folgen müſſen, dem Rufe, durch den der Dichter ſeinen erſten Theil ſchließt, dem verhängnißvollen Rufe „her zu mir?"

Es iſt unleugbar, daß dieſe Argumentation Mephiſto's, wenn wir uns einfach an das Goethe'ſche Gedicht halten, unwiderleglich iſt. Fauſt wird den Mephiſto erſt im Tode los; aber Fauſt ſelbſt ſagt: „Nach drüben iſt die Ausſicht uns verrannt," und ein ander Mal:

„Aus dieſer Erde quillen meine Freuden
Und dieſe Sonne ſcheinet meinen Leiden
Kann ich mich erſt von ihnen ſcheiden,
Dann mag, was will und kann geſchehen.“

Haben wir eine Veranlaſſung, den Horizont weiter zu ziehen, als ihn Fauſt ſich ſelbſt gezogen hat? Haben wir nicht vielmehr das Recht, uns gegen Alles, was uns nach dem Tode des Helden Geheimnißvolles berichtet wird: von Teufeln, Engeln, halben und ganzen Heiligen, Büßern und Büßerinnen und wie die Geſtalten eines phantaſtiſch-aufgebauten katholiſchen Himmels ſich ſonſt noch benennen mögen, ſkeptiſch zu verhalten? und Fauſt beim Wort zu nehmen, wenn er ſagt:

Thor! wer dorthin die Augen blinzelnd richtet,
Sich über Wolken ſeines Gleichen dichtet.

So ſcheint es mir in der That: Mephiſto bleibt der Sieger, Fauſt kann nicht erlöſt werden, ohne daß eine Metamorphoſe mit der Quinteſſenz ſeines Weſens vorgeht, die ihn eben nicht mehr Fauſt bleiben läßt.

Wer ſich, wie Fauſt, in das Menſchenloos nicht finden kann und will, dem bleibt nur ein Ausweg, und das iſt der, den Gretchen betritt: er muß entſagen, ohne alle und jede Bedingung entſagen, das Leben verneinen, und zu dem Geliebteſten, was die Erde ihm geboten, ſprechen: „Mir grauet vor Dir!“

Nur noch einige Worte darüber, ob der Fauſt nach dem, was wir über das Weſen der Tragödie feſtgeſtellt haben, eine Tragödie genannt werden kann.

Die Schwierigkeit der Beantwortung dieſer Frage liegt darin, daß dieſe Tragödie damit anfängt, womit die Anderen aufhören: nämlich mit dem Einblick in die Tragik des Menſchenlebens, welches dem Helden ſchon von vornherein in der vollſten Klarheit aufgegangen iſt, ſo daß ſie eigentlich weder ihm, noch uns, die er von vornherein zu Mitwiſſenden macht, durch eine beſondere That vermittelt zu werden braucht. Die Folge davon iſt, daß wir zu Ende um keinen Schritt weiter ſind, als wir es ſchon zu Anfang waren; daß Alles, was Fauſt thut und thun kann, nur immer Variationen über dasſelbe Thema ſind und ſein können, das Thema: daß „dem Menſchen nichts Vollkommenes wird“; mithin Fauſt nicht ſo-

wohl eine Tragödie, als vielmehr eine endloſe Reihe von Tragödien iſt, da das Thema offenbar bis in's Endloſe variirt werden kann. Und ſo müſſen wir denn ſagen, daß Fauſt das Grundthema aller Tragödien iſt, die je geſchrieben ſind, oder noch geſchrieben werden können.

Goethe hat von dieſen Fauſt-Tragödien im engeren Sinne nur eine ausgeführt: das iſt die Phaſe, wo der Held in der Liebe ſeine Befriedigung ſucht und natürlich nicht findet. Die Darſtellung dieſes unſeligen Liebeshandels iſt eine wirkliche Tragödie mit Expoſition, Entwickelung, Peripetie und Schluß. Aus Fauſts maßloſer Leidenſchaft entſpringt mit Nothwendigkeit ſeine tragiſche That und Schuld. Es iſt daher ganz gerechtfertigt und ein Beweis richtigen theatraliſchen Tactes, wenn die Librettiſten der bekannten Gounod'ſchen Oper dieſen tragiſchen Liebeshandel von dem Uebrigen abzulöſen verſucht haben. Was die Oper Margarethe vom dramatiſchen Leben hat, hat ſie dadurch. Die langen Monologe Fauſts ſind weſentlich undramatiſch, ſind lyriſch. Und hier berühren wir den Punkt, in welchem die höchſte poetiſche Schönheit der Goethe'ſchen Dramen mit ihrer größten Schwäche als Dramen zuſammentrifft. Sie haben ſich ſämmtlich, — den Clavigo etwa ausgenommen, der aber als Dichtwerk auf einer ſehr viel tieferen Stufe ſteht — von dem mütterlichen Boden der Lyrik nicht ganz losgelöſt, wie die älteſten griechiſchen Dramen; und aus demſelben Grunde, weil ſie mehr die ſchlimme Lage zum Vorwand haben, in welcher ſich der Menſch von vornherein gegenüber dem Schickſal, oder wie Sie ſonſt den Urgrund der Dinge nennen wollen, befindet, als diejenige, in welche ſich der trotzig handelnde Menſch durch ſeine Thaten bringt. Das, was Ihnen zuerſt in den Sinn kommt, wenn Sie an Goethe's Dramen denken, ſind Stellen hoher, lyriſcher Schönheit: Taſſo's, Iphigeniens, Oreſts Klagen, Gretchens Bekenntniſſe im ſtillen Kämmerlein, Fauſts erhabene Hallucinationen. Ja, es iſt bezeichnend, daß faſt Alles, was von den großen, unausgeführten, tragiſchen Stoffen, mit welchen der Dichter ſich trug, auf uns gekommen iſt, Gedichte vom herrlichſten, lyriſchen Schwunge ſind, ſo: Prometheus und Mahomets Geſang.

Ebenſo bezeichnend iſt es auf der anderen Seite, daß die Dramen Goethe's mit epiſchen Elementen geſättigt ſind, und daß gerade dieſe epiſchen Partien zu den allerſchönſten

gehören, so die Volksscenen im Egmont, zum Theil auch im Götz und Faust, die in einem Roman, mit epischer Behaglichkeit ausgemalt, Wunder thun würden. Ebenso die Familienbilder: Clärchen und ihre Mutter; Götz mit den Seinen.

Sodann ist unverkennbar, daß alle Beziehungen, welche in die Sphäre des Privatmenschen fallen, — das Verhältniß des Bruders zur Schwester, des Freundes zum Freunde, des Herrn zum Diener, vor Allem aber die Liebe in ihren verschiedensten Seiten mit viel größerer Sorgfalt, mit einem viel größeren Verständniß, und in Folge dessen auch mit viel größerer Virtuosität behandelt sind, als die Partien, wo der Mensch gezwungen wird, herauszutreten aus dieser engen Sphäre in die Sphäre des handelnden, politischen Lebens, welches das unveräußerliche Gebiet der Tragödie großen Styls von den Persern des Aeschylus bis auf Schillers Wallenstein gewesen ist und in alle Ewigkeit bleiben wird.

Auf diesem Boden hat sich Goethe niemals heimisch, oder, um es positiv auszudrücken, stets äußerst unheimlich gefühlt, und wir müssen es nun aussprechen: Wie sehr auch sein Faust beweist, daß er sich des tragischen Urgrundes wohl bewußt war, dennoch blieb ihm die eigentliche Tragödie seiner Natur nach, und in Folge des eigenthümlichen Ganges, den seine Bildung genommen hatte, verschlossen. Er kann den Tragikern ersten Ranges: den Aeschylus, Sophokles, Shakespeare, Schiller nicht zugereiht werden.

Das hat der Dichter selbst nicht nur gewußt: er hat es zu wiederholten Malen mit vollkommenster Unbefangenheit ausgesprochen; nirgends klarer, als in einem Briefe an Zelter, den Freund seines Herzens, vor dem er die wenigsten Geheimnisse hatte. „Ich bin," schreibt er, „nicht zum tragischen Dichter geboren, da meine Natur conciliant ist. Daher kann mich der rein tragische Fall nicht interessiren, welcher eigentlich von Haus aus unversöhnlich sein muß."

Goethe durfte mit dieser heiteren Ruhe über seine poetischen Unzulänglichkeiten sprechen. Der Kranz, der seine majestätische Stirn schmückt, ist auch so noch dicht genug. Die Vollendung, die ihm auf dem tragischen Gebiete versagt blieb, er erreichte sie auf dem lyrischen Gebiet — und ebenso auf dem epischen.

III. Goethe als Epiker.

„Der Handelnde hat immer Unrecht; Niemand hat Recht als der Betrachtende.“ Mit dieſem Goethe'ſchen Wort, das wir nun ſchon mehrmals im Laufe dieſer Vorträge erwähnen mußten, betreten wir das Gebiet des Epos. Wie ſich uns das Weſen der Lyrik aus dem Begriff der Empfindung entfaltete; wie das Drama — das tragiſche Drama, mit dem wir es zu thun hatten — aus der eigenthümlichen Doppelnatur der Handlung, genauer der That hervorwuchs, ſo wird uns die Einſicht in das Weſen der Betrachtung, die Einſicht in das Weſen des Epos nach allen Seiten hin vermitteln.

Wer iſt der Betrachtende? Der, welcher auf dem Markt des Lebens, die Hände auf dem Rücken leicht in einander gelegt, mit läſſig-bequemen Schritten umherſchlendert und mit ruhig-klaren Augen Alles beſchaut und beobachtet, was nur in ſeinen Geſichtskreis kommt; manchmal auch, wenn irgend etwas ſeine Aufmerkſamkeit in ungewöhnlichem Maße in Anſpruch nimmt, ſtehen bleibt — aber immer etwas abſeits — damit ihn das alte, keifende Hökerweib nicht in den Bereich ihrer Scheltreden zieht; damit er das junge Mädchen, das ſo lange am Brunnen ſteht, und das weltvergeſſen vor ſich niederſchaut, während das Waſſer aus dem übervollen Eimer in den Baſſin plätſchert, nicht aus ihrem tiefen Sinnen aufſchreckt. Denn das Hökerweib intereſſirt ihn, weil in ihrem Keifen und in ihren draſtiſchen Geberden ſo viel Charakter ſich ausſpricht; und, das junge, hübſche Mädchen intereſſirt ihn, weil ihre niedergeſchlagenen Augenlider und der tiefe Athemzug eine ganze Geſchichte erzählen; auch der Schuljunge intereſſirt ihn, der, die Schreibtafel unter dem Arm, weinend zur Schule wandert und dabei von der ſonnigen Wand, an welche er hinſchleicht, die Fliegen zu haſchen ſucht; auch der Hochzeitszug, der eben in die Kirche geht; auch der Leichenzug, der von der anderen Seite aus der Nebenſtraße auf den Markt biegt; auch der ſtattliche Herr, der mit hochgezogenen Augenbrauen und feſtgekniffenem Munde ſich zur Rathsſitzung begiebt, und der halbverhungerte Bettler, der dem ſtattlichen Herrn mit ſolch ſonderbarem Zwinkern nachblickt — es inter-

essirt ihn eben Alles und Jedes, weil ihn im Grunde genommen nichts interessirt, d. h. weil er an alle dem, was er da sieht, einen persönlichen Antheil gar nicht nimmt. Die Menschen und Dinge sind ihm gleicherweise Objecte seiner Beobachtung; er will nichts von ihnen, als daß sie ihm ihre Natur offenbaren, denn selbstverständlich ist sein Betrachten kein blödes Anstarren der Außenseite, kein mechanisches Festhalten der Formen und Farben, sondern ein Schließen von der Form auf den Inhalt.

Der Schein, was ist er, dem das Wesen fehlt?
Das Wesen wär' es, wenn es nicht erschiene?

Diese Interesselosigkeit unterscheidet die Methode des Betrachters wesentlich von der Weise, mit welcher der praktische Mensch in die Welt blickt. Dieser steht immer auf einem bestimmten Standpunkt; er sieht gewissermaßen nur das, was er sehen will: dasjenige, was den Gegenstand seines Nachdenkens, seines Studiums, seines Geschäftes ausmacht. Die Folge davon ist, daß er diesen bestimmten Gegenstand allerdings mit ganz besonderer Schärfe, die übrigen aber, die ihn nicht interessiren, weniger genau sieht, und seine Welt so gewissermaßen einem großen Gemälde gleicht, auf welchem vorläufig Einiges ausgeführt, das Andere hingegen nur umrissen ist; oder einem Geschichtenbuche, aus dem man immer nur ein und dieselbe Geschichte, die Einem ganz besonders gefallen hat, liest, ohne sich jemals entschließen zu können, die übrigen anzufangen. Sancho Pansa schaut nur nach Wirthshäusern aus und der edle Junker nach Ritterthaten; aber das tiefklare Auge dessen, der unsichtbar mit ihnen die staubige Straße der Mancha dahin zieht, sieht den Ritter auf dem alten, abgemagerten Klepper und den Knappen auf dem Langohr, und den Schatten, den Thiere und Reiter auf den sonnebeschienenen Plan werfen, und den blauen, spanischen Himmel, der sich ehern über ihnen wölbt.

So ist denn das Auge des Betrachters ein ganz anderes als das des Arztes, der nur kranke und gesunde, des Polizisten, der nur ehrliche Menschen und Schelme, des Bettlers, der nur Leute sieht, die ihm hoffentlich etwas geben werden; der Betrachtende sieht sie Alle und kennt eines jeden Wesen und Eigenthümlichkeit, so daß, wenn ihm auch manche Einzelheit entgeht, sein Ueberblick unendlich vollständiger ist.

als irgend Eines jener praktiſchen Menſchen. Denn zu jedem zum Betrachter geborenen Menſchen ſpricht die Muſe jene Worte, mit denen ſie den braven Hans Sachs, als er des Sonntags Morgens in der Werkſtatt ſteht, zu ſeiner poetiſchen Sendung weiht:

Ich hab' Dich auserleſen
Vor vielen in dem Weltwirrweſen,
Daß Du ſollſt haben klare Sinnen,
Nichts Ungeſchicklichs magſt beginnen.
Wenn Andre durcheinanderrennen,
Sollſt Du's mit treuem Blick erkennen;
Nichts verlindert und nichts verwitzelt,
Nichts verzierlicht und nichts verkritzelt
Sondern die Welt ſoll vor Dir ſtehen,
Wie Albrecht Dürer ſie hat geſehen,
Ihr feſtes Leben und Männlichkeit,
Ihr innre Kraft und Ständigkeit.

(Goethe, Hans Sachs' poetiſche Sendung.)

In der That: dem Auge des Malers gleicht dasjenige unſeres Betrachters noch am meiſten, nur daß jener, von der wunderſamen Fülle der Geſtalten berauſcht und von dem einzelnen Schönen wie mit magiſchen Banden feſtgehalten, dieſes wiederum ſeinerſeits feſtzuhalten und ſo durch den Schein in das Weſen zu kommen ſucht, während es Jenem vor Allem auf Vollſtändigkeit ſeiner Beobachtungen und den ſich dabei ganz von ſelbſt bloßlegenden Zuſammenhang der Dinge ankommt. Was Beiden gemein iſt, iſt eben die Klarheit des Auges, die aber bei dem Maler nicht eben ſo nothwendig, wie bei dem bloßen Betrachter, mit der nicht minder großen Klarheit der übrigen Sinne vereinigt ſein muß.

Unterſuchen wir nun, welchen Einfluß das Hinzutreten einer mächtigen Phantaſie auf die Betrachtung hat.

Der gewöhnliche, nicht mit Phantaſie begabte Betrachter iſt ein Neugieriger, ein Flaneur, ein Schwätzer, der wahre Typus jenes Lazaronithums, wie es jede große Stadt in allen Formen vom zerlumpten, ſcheu blickenden Bummler bis zum Dandy in Glace-Handſchuhen und mit eingeklemmter Lorgnette ſo maſſenhaft producirt; mit Nothwendigkeit producirt, denn die Menge intereſſanter, der Betrachtung werther Objecte ruft ganz von ſelbſt den Betrachter hervor, und ſo ſchärft wiederum die Maſſe der Objecte die Schärfe der Auffaſſung in wun-

derbarer Weise. Immerhin aber ist diese, ich möchte sagen: naive Art der Betrachtung ein sehr oberflächliches Geschäft, wenn man Geschäft nennen kann, was just das Gegentheil davon ist. Es kommt dem Flaneur auf nichts weniger an, als auf einen Zusammenhang seiner Beobachtungen, die durchaus atomistisch, von dem Hundertsten in's Tausendste gehend sind, ohne daß ihn die Unendlichkeit seiner Beobachtungen jemals beunruhigen und peinigen könnte, da er immer die erste über der zweiten, und die zweite über der dritten vergißt. Wie der Flaneur nur dem Augenblicke lebt, so sind seine Beobachtungen einem photographischen Bilde zu vergleichen, das mit vollkommenster Schärfe auf der Platte hervorträte, um im nächsten Augenblicke wieder zu verschwinden, weil die Kunst es noch nicht so weit gebracht hätte, es fixiren zu können. Dies Fixiren der sonst atomistischen, sich zersplitternden Beobachtung geschieht nun natürlich hier, wie auf jedem Gebiete der Kunst, durch die Phantasie.

Wie verhält sich die Phantasie zu der unendlichen Fülle der einzelnen Beobachtungen? Ich habe bei meinen Untersuchungen über diese geheimnißvolle Geisteskraft zwei Momente gefunden, die in ihr gleicherweise mächtig sein und sich vollkommen die Waage halten müssen. Ich wüßte diese beiden Momente nicht besser als durch die Worte: Expansion und Concentration: Auseinanderdehnung und Zusammenziehung, zu bezeichnen. In dem Momente der dichterischen Production durchläuft der Geist mit rapider Geschwindigkeit alle ähnlichen und gleichen Eindrücke, die das Gehirn jemals empfing, und in demselben Augenblicke verdichtet er die Masse dieser Eindrücke zu einem Etwas, das gleichsam die Quintessenz aller jener Eindrücke ist, und in dem die Ueberlegung manchmal nur noch sehr Weniges umzuändern hat, um es dem Kunstwerk als integrirenden Theil einreihen zu können. Wenn aber das Organ der concentrirenden Thätigkeit der Phantasie der Tiefsinn ist, welcher in dem Aehnlichen das Gleiche erkennt, so ist das Organ jener andern expansiven Thätigkeit das Gedächtniß, welches seinerseits wieder durch die größtmöglichste Klarheit und Schärfe der jedesmaligen Auffassung bedingt ist, welche ihrerseits wieder auf der größtmöglichsten Klarheit und Schärfe der Sinne ruht. Es ist unglaublich, von welcher Zähigkeit das Gedächtniß des großen Künstlers ist. Der Maler, der Bildhauer vergessen kein

ſchönes Geſicht, das ſie jemals geſehen; der Muſiker vergißt keine anmuthige Melodie, die er auch nur einmal hat ſummen hören; der Dichter keine intereſſante Situation, die er jemals beobachtet.

Wenn wir nun aber die Phantaſie ganz allgemein als das Organ bezeichnen müſſen, vermittelſt deſſen der Künſtler die Summe der unmittelbaren, d. h. noch rohen Eindrücke auf einmal unter den Geſichtspunkt der Idee, welche er darſtellen will, zu bringen vermag, ſo iſt der phantaſiebegabte Betrachter offenbar in einer ganz eigenthümlichen Lage, die von der ſeiner dichteriſchen Collegen ſehr weſentlich abweicht. Der lyriſche Dichter hat die Idee, d. h. das Urbild eines empfindenden Menſchen, ſagen wir eines glücklich oder unglücklich liebenden Menſchen; der tragiſche Dichter das Urbild einer Leidenſchaft, ſagen wir der Rache, die ſich zu einer That zuſammenfaßt, zu geben, — das ſind Aufgaben, die ſich vollkommen überſehen, mithin auch ausdrücken und darſtellen laſſen; aber der betrachtende Dichter! der betrachtende Dichter, dem es gar nicht auf eine beſtimmte Empfindung, oder Leidenſchaft, dem es überhaupt gar nicht auf irgend etwas Beſtimmtes, Einzelnes, ſondern auf die vollſtändige Ueberſicht aller einzelnen Beſtimmtheiten in ihrem Zuſammenhang ankommt! was kann er Anderes wollen, als dieſen Zuſammenhang zur Darſtellung bringen, d. h. das Urbild nicht eines beſtimmten Menſchen, ſondern der Menſchheit geben? Dieſe Aufgabe löſt nun allerdings indirect auch der Lyriker, auch der Dramatiker (indem jede Einzelidee in die Geſammtheit aller übrigen Ideen hinüberweiſt); aber direct in Angriff genommen, wie es der betrachtende Dichter thun muß, ſcheint dieſelbe ſich von vornherein jeder Löſung zu entziehen. Wo iſt da ein Anfang, wo ein Ende? wo ſind die Grenzen, deren ein Werk der Kunſt durchaus nicht entbehren kann? welcher Mittel will ſich der betrachtende Dichter bedienen, um das, was er zu ſagen hat, auszuſprechen?

Was er zu ſagen hat! denn daß er nur mit einem ſo gefügigen Werkzeug, wie es die Sprache iſt, ſeinem ſo reichen Thema beizukommen, daß er nur mit der Unendlichkeit der Rede die Unendlichkeit ſeiner Aufgabe löſen zu können hoffen darf, liegt auf der Hand. Die Incongruenz jedes anderen Materials mit dem, was er auszudrücken hat, iſt zu offenbar. Nicht Meißel und Stein, nicht Pinſel, Farbe und Lein-

wand können ihm genügen. Wo gäbe es einen Rahmen für die koloſſalen Dimenſionen ſeines Gemäldes! Höchſtens könnte ihm die unendliche Welt der Töne genügen, wenn das, was ihm die Welt vermittelt, nicht eben die Schärfe der äußeren Sinne, vor allen des Auges wäre. Er kann nicht ſingen — denn die Empfindung beſchränkt; er muß reden, und ſelbſt reden, nicht wie der dramatiſche Dichter Andere für ſich reden laſſen, denn die Anderen wollen nur ſich, ihre Anſicht, ihre Leidenſchaft zur Geltung bringen, und ihm kommt es ja gerade auf die Sache an, auf die vollkommenſte, ruhigſte, klarſte Ueberſicht. Die kann Niemand haben, als er, einzig er, der weder von Empfindungen befangen, noch in den Streit um Mein und Dein verwickelt iſt. Er plaidirt weder für ſich, noch für Andere; er iſt der Präſident des Hofes, der mit der vollkommenſten Unparteilichkeit die Sache, welche ſich durch die Leidenſchaftlichkeit der Anderen ſcheinbar unauflöslich verwirrt hat, reſumirt in überſichtlichſter, durchſichtigſter Klarheit. Er kann keinem Anderen das Wort geſtatten, er referirt, was der und was jener, und der dritte bei der und jener und der dritten Gelegenheit geſagt hat; aber er und er allein ſpricht. Das griechiſche Wort „Epos“ bedeutet „Wort“; der Epiker iſt alſo der Wortemacher, der Wortreiche, dem die Fülle der Rede in unbegrenzter Weiſe zu Gebote ſtehen muß, um ſeinen Hörern — denn, wer gerne erzählt, will doch gehört ſein — Alles zu erzählen, was er von ſeinem erhabenen Standpunkte auf der nährenden Erde und auf dem unendlichen Meere und in dem Himmel ſelbſt erſchaute, und „die Reihe der Lebendigen“, die Geſchlechter der redenden Menſchen, an dem inneren Auge der Hörer vorüberzuführen, wie ſie an ſeinem großen, klaren, durchdringenden Blick in unabſehbarem Zuge vorübergleiten.

Und hier ſcheint es nun, als ob der Epiker ein und dieſelbe Aufgabe mit dem Hiſtoriker habe; und in der That kann die Geſchichte im höchſten Sinne nur das wollen, was das Epos auch will. Die wahre Geſchichte iſt nichts anderes, als das Epos der Menſchheit in infinitum, wie das echte Epos die Geſchichte der Menſchheit gleichſam in der Abbreviatur iſt. Das Reſultat iſt im Grunde daſſelbe; nur daß es ſich bei dem Hiſtoriker mehr von ſelbſt ergiebt und gleichſam zwiſchen ſeinen Zeilen geleſen werden muß, während der Epiker mit vollſter Abſichtlichkeit darauf hinarbeitet, ſo daß

es unmittelbar aus seinen Zeilen heraus dem Leser entgegentritt. So ist jenes berühmte Wort des Aristoteles zu verstehen, daß die Poesie philosophischer sei, als die Geschichte.

Offenbar kann bei der Gleichheit des Zieles dieser feine Unterschied des Resultates nur durch die Verschiedenheit der Methoden, deren sich der Historiker und der Epiker bedienen, herbeigeführt werden; und hier stehen wir zum zweitenmal bei der Frage, welcher Mittel sich der Epiker bedient, um eben schneller und sicherer, als der Historiker es vermag, zu seinem Ziele zu gelangeu.

Der Historiker steht der unendlichen Fülle seines Stoffes gewissermaßen hilflos gegenüber; der Epiker ist in der glücklichen Lage, sich seinen Stoff wählen, oder vielmehr aus der Unendlichkeit des Stoffes einen gewissen Theil auswählen zu können; und er wird diese Wahl natürlich so treffen, daß in dem Theile das Ganze, in dem Abbild das Urbild möglichst vollständig und möglichst ungezwungen sich darstellt. Er wird also eine bedeutende Begebenheit wählen, bedeutend insofern, als in derselben durch das Zusammen- und Aufeinanderwirken interessanter Charaktere möglichst viele Seiten des Menschenlebens aufgeschlagen werden, der Ausblick in das Menschenleben möglichst reich und mannigfaltig ist. Er wird die Begebenheit so wählen, daß sie sich trotz ihres inneren und äußeren Reichthums übersehen läßt, also einen Anfang und ein möglichst ungezwungenes Ende hat, damit die noch immer restirende innere Unvollständigkeit wenigstens äußerlich überwunden scheint.

Ich sage: der Epiker wählt sich eine Begebenheit, nicht wie der Dramatiker, eine Handlung, eine That. Eine That, die berichtet wird, muß sich doch schon begeben haben, ist eine Begebenheit, kann unter Umständen allein die Begebenheit ausmachen, ebenso gut aber nur der integrirende Theil einer Begebenheit sein, die sich erst aus einer Menge von Thaten in ihrer Ganzheit zusammensetzt, und gerade solche an Thaten reiche Begebenheiten wird sich der Epiker vorzugsweise gern wählen:

Viel Wunderdinge melden die Mären alter Zeit
Von preiswerthen Helden, von großer Kühnheit,
Von Freud' und Festlichkeiten, vom Weinen und vom Klagen
Von kühner Recken Streiten mögt ihr nun Wunder hören sagen.

Oder:

Melde den Mann mir, Muſe, den Vielgewandten, der vielfach
Umgeirrt, als Troja, die heilige Stadt, er zerſtöret,
Vieler Menſchen Städte geſehen und Sitten gelernt hat,
Auch im Meere ſo viel herzkränkende Leiden erduldet, —

Das iſt ſo das rechte Element und ſind die rechten Anfänge für ein Epos.

Damit aber dieſe Wunder, welche der Epiker zu berichten hat, nicht auseinanderfallen, bedarf er eines Mittels, ſie zuſammenzuhalten. Dieſes Mittel iſt der Held des Epos, an deſſen Leben und Schickſalen ſich die Fülle der Begebenheiten naturgemäß, wie die Perlen auf einen Faden aufreihen. Ob der Epiker uns das ganze Leben ſeines Helden vorführt, oder nur einen Theil deſſelben und ob dieſer Theil eine Reihe von Jahren oder nur wenige umfaßt — das iſt ganz relativ zu der Fülle des Stoffes, welchen er in dieſen Rahmen hineinzubringen vermag. Genug, wenn es an dieſer Fülle nicht fehlt; genug, wenn das Bild der Menſchheit innerhalb dieſes Rahmens das Urbild möglichſt deckt.*)

*) Die Zeit der Ilias ſind wenige Wochen, die der Odyſſee zehn Jahre mindeſtens, denn Odyſſeus recapitulirt bei den Phäaken ſeine ganze Leidensgeſchichte von Anfang an. Wie ſehr man auch die Kunſt bewundern muß, mit welcher die Sänger der Ilias durch die Fülle der Epiſoden und breite Ausmalung der Einzelnheiten ein ausführliches Bild des trojaniſchen Krieges nicht nur, ſondern der ganzen Menſchheit einer Zeit zu geben im Stande waren, während ſie nur den Zorn des Peliden ſingen zu wollen vorgaben, ſo möchte doch wohl die Odyſſee, was den epiſchen Werth betrifft, noch höher ſtehen. Man kann ſagen, daß der Stoff der Odyſſee für das Epos einer abenteuerluſtigen Jugendzeit der Menſchheit der glücklichſte iſt, der ſich denken läßt. Daſſelbe muß man von dem Charakter des Helden ſagen, der freilich, ſtreng genommen, mit ſeinen Schickſalen identiſch iſt. Achilleus iſt in ſeiner Leidenſchaftlichkeit viel mehr ein dramatiſcher, als ein epiſcher Held; aber der Dulder Odyſſeus — das iſt der epiſche Held par excellence. Der epiſche Held darf kein allzu choleriſches Temperament haben, kein beſonders thatkräftiger Charakter ſein, aus dem einfachen Grunde, weil die Leidenſchaft, aus der die That geboren wird, ihrer Natur nach raſch und kurzlebig iſt. Mit dieſer Raſch- und Kurzlebigkeit aber wäre dem Epiker, der zu ſeinen Zwecken Raum und Zeit die Hülle und Fülle haben muß, ſchlecht gedient. Man ſieht: die vielbeſprochene Paſſivität der meiſten epiſchen Helden iſt nicht von ungefähr. Die Ilias gegen dieſes

Ich ſage möglichſt, denn von einer vollſtändigen Congruenz kann hier ſelbſtverſtändlich nicht die Rede ſein, auch im beſten Falle nicht, in dem Falle nämlich, daß der epiſche Dichter das Glück hat, der Sohn einer Zeit zu ſein, in welcher die Menſchheit, die er darſtellen ſoll, verhältnißmäßig einfach, und der Horizont, welcher dieſe Menſchheit einſchließt, verhältnißmäßig begrenzt iſt. Durch dieſe Umſtände wird ſeiner Phantaſie offenbar die concentrirende Thätigkeit, welche ſie entwickeln muß, in hohem Grade erleichtert, in demſelben Maße als es ihr ſchwer wird, ſich über den ganzen Kreis der vorhandenen Erſcheinungen auszudehnen. Nehmen Sie dazu, daß das Volk des Dichters bei aller Beſchränktheit ſeines Geſichtskreiſes, bei aller Einfalt ſeiner Sitten, dennoch gebildet genug iſt, um die Grundverhältniſſe der Menſchheit: der Eltern zu den Kindern, des Bruders zum Bruder, des Freundes zum Freunde, des Stammesverwandten zur Genoſſenſchaft, zum Vaterlande nach allen Seiten hin zu entwickeln; laſſen Sie dieſes Volk dabei ſich auch nach außen in kühnen abenteuerlichen Thaten verſucht und von der weiten Welt gerade ſo viel geſehen haben, um der unverbrauchten Phantaſie eine wunderreiche Ferne zu eröffnen; laſſen Sie den Dichter dieſes Volkes bei dem, trotz aller Fülle einfachen, überſichtlichen Stoff, eine Sprache vorfinden, die mit der Naivität und Unmittelbarkeit einer primitiven Zeit eine hohe Biegſamkeit der Formen und eine unbegrenzte Maſſe des Wörtervorraths verbindet; laſſen Sie dieſen glücklichen Dichter überdies in einer Dichterſchule ſich bilden, in welcher die jahrelange, ununterbrochene Uebung eine vollkommene Methode ausgebildet hat, ſo daß er ſich der wohlerprobten Formen ohne weiteres bedienen kann — denken wir uns die Vereinigung aller dieſer unſchätzbar wichtigen Momente, und wir werden vielleicht die Möglichkeit der Vollendung der Homeriſchen Epen begreifen, die ohne das ſchlechterdings un-

---

Geſetz der Paſſivität des epiſchen Helden anzuführen, wäre mißlich, denn Achilleus enthält ſich des Kampfes; ſobald er erſt einmal ſeiner Leidenſchaft die Zügel ſchießen läßt, iſt die Geſchichte bald zu Ende. Auch daß in den Nibelungen die That der Rache auf die Schultern eines Weibes gelegt wird, die, voll Leidenſchaft, wie ſie iſt, doch erſt auf einem langen Umweg zum Ziele gelangen kann, iſt höchſt charakteriſtiſch.

begreiflich wäre. Hier, in den Gedichten Homers haben Sie die höchste Stufe, welche die epische Poesie aller Zeiten und Völker je erstiegen hat; ja so vollkommen sind diese unsterblichen Gesänge, daß man aus ihnen die ganze Theorie des Epos mit unzweifelhafter Sicherheit abstrahiren kann. Von dem Genuß, den es gewährt haben muß, diese Gedichte am Hafen in der lauen Sommernacht, oder bei einem heitern Mahle von den tönenden Lippen des Rhapsoden recitiren zu hören, den tönenden Lippen, an denen das leichtbewegliche Volk mit süßer Starrheit hängt — den Lippen, aus denen keins der geflügelten Worte kommt, das nicht in den Herzen der Hörer zündete, also daß die Begeisterung, welche der Sänger in ihnen weckt, wiederum auf den Sänger zurückströmt — von diesem Genuß können wir nordische Menschen des neunzehnten Jahrhunderts wohl kaum noch eine Ahnung haben.

Und dennoch, so vollkommen diese Gedichte auch sind — Niemand wird sagen können, daß sie ihre Idee — die Menschheit — so vollständig darstellen wie ein vollendetes Werk der Plastik, der Malerei; ja auch, wie ein vollendetes lyrisches Gedicht oder Drama ihre Ideen darstellen. Das Urbild schwillt nach allen Seiten über den Rahmen des Abbildes hinaus, und doch hat der Dichter diesen Rahmen schon groß genug genommen, ja so groß, daß sein Bild — und das ist eine sehr bedenkliche Seite der epischen Dichtung — nicht mehr, oder doch kaum noch zu überblicken ist. Und, was unendlich bezeichnend für die Incongruenz ist, welche in der epischen Poesie zwischen dem Urbild und dem Abbild stattfindet — kaum hat der Dichter einen solchen Gesang beendigt, der Alles, was überhaupt von den Menschen und ihrem Treiben auf der nährenden Erde und dem unwirthlichen Meere gesagt werden kann, erschöpft zu haben scheint, so beginnt er — oder beginnt sein Bruder Rhapsode — ein neues Lied, das wieder neue und immer neue Seiten des Gegenstandes aufdeckt, und so weiter in infinitum. Die neuere Forschung hat ergeben, daß jene homerischen Gedichte, die man bis dahin für einzig in ihrer Art gehalten hatte, nur Bruchstücke sind eines ungeheuren Cyclus von Epen, die, die wie die Glieder einer Kette ineinander greifend, die einzelnen Sagenkreise verherrlichten, und diese Kreise wieder ineinander schlingend, das griechische Leben mit einem dichterischen Himmel, aus dem un-

zählige Sterne funkelten, überwölbt haben müſſen. Die einzelnen epiſchen Perioden der Völker, ja ſelbſt die einzelnen gebornen Epiker ſind immer von einer unbegrenzten Fruchtbarkeit geweſen, weil der betrachtende Geiſt ein grenzenloſes Feld vorfindet.

Arme Phantaſie! die du nur in der Concentration lebſt, der die Fülle eines Stoffes, den du nicht mehr zuſammenziehen, nicht mehr verdichten kannſt, zur Qual wird — was willſt du, da dir ſchon die Darſtellung einer verhältnißmäßig primitiven Menſchheit unmöglich fällt, beginnen, wenn dieſe Menſchheit wächſt und wächſt und wächſt — ein Rieſenbaum — in verwirrender Fülle der Aeſte, Zweige, Blätter, Blüthen und Früchte! was willſt du beginnen, wenn deine Ultima Thule immer weiter und weiter rückt, wenn deine Säulen des Herkules brechen und jenſeit der Waſſer deines Okeanos ſich neue Welten in ungemeſſener Ferne erſchließen! Was beginnen, wenn dieſe Menſchheit Stufe um Stufe klimmt und klimmt und klimmt, als ſollte die uralte ſemitiſche Sage vom Thurm zu Babel doch noch Wahrheit werden! Was beginnen, wenn dieſe Ausbreitung des äußeren Lebens nur ein Spiegelbild iſt des aufgeſchloſſenen Innern, deſſen Schätze in Künſten und Wiſſenſchaften, in der zarteſten Durchbildung der Empfindungen bis zur Ueberfeinerung, ja zum verzwickteſten Raffinement von Jahrzehnt zu Jahrzehnt, ja von Jahr zu Jahr in geometriſcher Progreſſion wachſen — was willſt du beginnen gegenüber einem Stoff, deſſen Grenzenloſigkeit ſchlechterdings unüberſehbar iſt? Wird dein Flug nicht erlahmen, wenn du noch kaum das dieſſeitige Ufer dieſes Meeres verlaſſen haſt? Wirſt du dir ſelbſt nicht trauernd ſagen:

Kühne Seglerin, Phantaſie,
Wirf dein muthloſes Anker hie!

In dieſer, ſo zu ſagen, verzweifelten Lage befindet ſich der moderne Epiker. Er hat eine unendlich ſchwierigere Aufgabe, als der betrachtende Dichter jener einfachen Jugendzeit der Menſchheit, und er ſoll ſie löſen mit denſelben Mitteln, die ſich ſchon damals als unzureichend auswieſen! Anderes kommt hinzu, ſeine Lage zu erſchweren. Aus dem Erzähler iſt ein Schreiber, aus dem Hörer ein Leſer geworden; der ganze Zauber des geſprochenen Wortes, die ganze Fülle der Beziehungen, die von dem Erzähler zum Hörer, vom Hörer

zum Erzähler hinüber und herüber webt; die Mittel des Vortrags, wo ein einziger Accent eine lange Schilderung erſpart, die poetiſche Form, die der Rhapſode vorfindet, eine vollkommen für ſeine Zwecke durchgebildete Sprache, die für ihn dichtet und denkt, eine Tradition, die in Mythos und Sage einen bereits überſichtlich geordneten Stoff bietet, — das Alles entbehrt der moderne Epiker. Wenn der antike Rhapſode eine glatte Kugel nur im Rollen zu erhalten hatte, ſo muß der moderne Epiker, der Romanſchreiber, den rauhen Stein des Siſyphus wälzen, der in dem Augenblicke, wo er das Ziel berührt, unaufhaltſam in den Abgrund zurückſtrebt.

Und hier in dieſer ſeiner Noth tritt nun zu dem verzweifelten Dichter ein wunderlicher Geſell, mit dem er bis dahin niemals recht etwas hatte zu thun haben wollen; und der muntere Geſell, um deſſen feingeſchnittene Lippen es ſo ſpöttiſch zuckt und deſſen Augen doch ſo tief ſind, wie der blaue Sommerhimmel, ſpricht zu dem Dichter: „Vergebens, Freund, Dein Mühen, durch Zuſammenſtellen, Zuſammenrücken und Verdichten der ſcheinbar intereſſanteſten Züge ein Abbild von dem Urbild zu geben; vergebens Dein Mühen, in einen Rahmen zu bringen, was nicht in einen Rahmen hineingeht. Laß den Rahmen weg! Kümmere Dich nicht um's Ganze, das ſich ja auch um Dich herzlich wenig kümmert. Bedenke, daß Du freilich nicht ohne das Ganze, das Ganze aber auch nicht ohne Dich ſein kann, und nicht blos ohne Dich, der Du ja doch immer ein großer Dichter biſt, was zwar auch nicht viel, aber doch etwas iſt, ſondern nicht einmal ohne dieſen Maikäfer hier, der auf dem Rücken liegt — und der nebenbei als Bild creatürlicher Hülfloſigkeit im Allgemeinen vielleicht ganz gut verwendbar wäre; nicht einmal ohne den Haushahn, den wackern Burſchen, der ſeinen Kamm ſo ſtolz aufgerichtet trägt, und in ſeiner Art ſo gut wie Euer tragiſcher Prometheus „mit feſten markigen Knochen ſteht auf der wohlgegründeten dauernden Erde.“ Ohne Zweifel wird der große Hahn dem kleinen Maikäfer gegenüber die Rolle des gigantiſchen Schickſals übernehmen und ihn zermalmen und obendrein verzehren; aber gräme Dich nicht! Auch im nächſten Jahre wird es an Maikäfern nicht fehlen und ebenſo wenig an Haushähnen, obgleich dieſem hier von der Köchin der Untergang geſchworen iſt. Und ſo wird es ſein und bleiben immerdar. Denn, ſiehſt Du, mein Freund, — es iſt

alles eitel unverwüſtliches Leben und Weben vom Aufgang bis zum Niedergang und von Ewigkeit bis Ewigkeit. Das zeige auf, das weiſe nach; weiſe nach, daß in dem Armſeligſten und Gemeinſten die große Idee, die Du darſtellen willſt, ſich fort und fort behauptet; ja ſich um ſo herrlicher offenbart, je armſeliger, erbärmlicher das Geſchöpf iſt. Kümmere Dich nicht um's Ganze; ſorge nur für die Pfennige, der Thaler wird für ſich ſelber ſorgen. Kümmere Dich nicht um die Menſchheit: „greif' nur hinein in's volle Menſchenleben, und wo Du's packſt, da iſt es intereſſant. Und wenn man Dich fragt, wer Dir das verrathen hat, ſo ſage nur: der Humor habe Dir's geſagt; und an der Wahrheit deſſen, was ich geſagt, daran zweifle nicht, denn ſiehſt Du, lieber Freund: ich, der Humor, habe eben den Humor von der Sache."

Und ſollte der Dichter nun ob dieſer ſonderbaren Zumuthung ſtaunen und nach reiflichem Ueberlegen erwiedern: daß bei dieſer Methode, in welcher groß — klein, und klein — groß wird, an Proportion nicht zu denken, und überhaupt die Kunſt, die nur in vollkommen überſichtlichen Gebilden beſtehen könne, rettungslos zu Grunde gehe, ſo wird der Humor wahrſcheinlich die Achſeln zucken und ſagen: dann ſiehe zu, wie du fertig wirſt.

Das Genie braucht in ſeinem Schaffen nicht die Regeln eines ſtrengen Syſtems fortwährend oder überhaupt nur im Auge zu haben, denn es trägt dieſe Regeln in ſich, ſo ſehr, daß wir hinterher aus ſeinen im Feuer der Schaffungsluſt, ſcheinbar regellos, entſtandenen Werken den ganzen Canon der Aeſthetik abſtrahiren können. Aber auch das größte Genie kann einmal gegen die Regeln dichten, freilich niemals ungeſtraft, niemals ohne eine Fehl- oder Mißgeburt zu ſchaffen, ſo daß gerade dadurch die Unantaſtbarkeit der Regeln um ſo herrlicher ſich offenbart. Warum, ſo könnte ein moderner Epiker fragen — warum ſollte ich nicht eine Fortſetzung der Ilias ſchreiben? ich fühle die Kraft in mir! friſch an's Werk! — Goethe hat ſich einmal die Frage vorgelegt, hat ſie ſich bejaht, iſt friſch an's Werk gegangen; aber ſchon nach dem zweiten Geſange ſeiner „Achilleis" legte er ſtill die Feder nieder und ſtand ein für alle Mal von einer Aufgabe ab, von der ihm während des Verſuches klar geworden war, daß ſie gar nicht gelöſt werden könne, und an

die er — das können wir mit voller Sicherheit aussprechen — gar nicht gegangen wäre, unmöglich hätte gehen können, wenn ihm die epische Theorie zu jener Zeit klar gewesen wäre. Das Epos ist ein Versuch, durch Erzählung einer Begebenheit ein möglichst vollkommenes Bild des Menschenlebens zu geben, so daß aus diesem Bilde die ewige Idee der Menschheit überzeugend greifbar heraustritt. Dieses Bild vermittelt sich dem Epiker, wie wir sahen, durch die Betrachtung, durch die Beobachtung der unzähligen großen und kleinen charakteristischen Züge, die er sämmtlich gegenwärtig haben muß, mit einem Worte, durch die intimste Detailkenntniß seiner Zeit. Nun aber ist, wenn auch die Idee der Menschheit im Grunde stets dieselbe bleibt, die Erscheinung dieser Idee in jedem Jahrhundert, ja fast in jedem Jahrzehnt eine andere. Wie will der Dichter schildern, was er nicht selber sah? bei jedem Schritt und Tritt wird er sich sagen müssen, daß die geistreichste Intuition, das emsigste Studium den Mangel wirklicher Beobachtung nicht ersetzen; daß der Epiker die Menschheit nur in der Erscheinung, die er kennt, die er beobachtet hat, schildern kann. Und so dürfen wir denn wohl als ein zwingendes Gesetz aufstellen: Der Epiker kann nicht weiter zurückgreifen, als seine individuelle Erfahrung reicht, resp. eine reiche, die Deutlichkeit der Wirklichkeit fast erreichende Tradition. Geht er weiter, so verliert er den Boden unter den Füßen und wird phantastisch oder trocken, giebt uns Märchen oder Abstractionen. Ein Beweis nach dieser Seite hin ist Goethe's Achilleïs, sind es unzählige moderne Epen, die nichts weiter sind, als in Verse gebrachte Spezialgeschichten; für einen Beweis nach jener Seite möchte ich die phantastischen Epen der Italiener nennen, die mit richtigem Tact dem Wunder den breitesten Spielraum geben, und als weniger erbauliches Beispiel die sogenannten historischen Romane. Vielleicht ließe sich a priori nachweisen, daß ein historischer Roman ein Widerspruch in sich selbst ist und kein Epos in dem von uns entwickelten, höchsten Sinne sein kann; daß es sich a posteriori an unzähligen solchen Romanen nachweisen läßt, — dafür den Beweis beizubringen, werden Sie mir gern erlassen.

Warum ich nun von Goethe's drei Romanen: Werther, die Wahlverwandtschaften und Wilhelm Meister den zuletzt genannten am vollständigsten mit der von uns aufgestellten

Theorie der epiſchen Dichtung in Einklang finde, und demzufolge für den beſten halte, bedarf jetzt wohl kaum noch einer ſpeciellen Auseinanderſetzung. Ja, Sie werden mich jetzt nicht mißverſtehen können, wenn ich behaupte: er iſt, angenommen, daß in ihm auch nur die gleiche epiſche Kraft, wie in den anderen, wirkte, ſchon deshalb der beſte, weil er — der längſte iſt. Ein guter Roman muß lang ſein — ein Satz, von dem ich zu Nutz und Frommen der deutſchen Literatur wohl möchte, daß man ihn auch umkehren könnte! Aber ein guter Roman muß in der That lang ſein, weil er nur ſo die Breite und Behaglichkeit haben kann, ohne welche die Ruhe der Betrachtung und mit der Ruhe die Schärfe der Beobachtung, und mit dieſer die ſaubere Ausmalung des Details unmöglich wird, d. h. diejenigen Bedingungen unerfüllbar ſind, auf welchen die epiſche Dichtung ruht.

Zwar ſcheint dieſer Satz auf den Werther und auf die Wahlverwandtſchaften keine Anwendung zu finden. Wo wäre, könnte man ſagen, eine ſchärfere Beobachtung, eine ſauberere Detaillirung denkbar, als in dieſen bewunderungswürdigen Werken? treten die Geſtalten, die Situationen nicht mit plaſtiſcher Wahrheit vor uns hin? glauben wir nicht Morgen-, Mittag- und Abendſonnenſchein, Regen und Wind, und Gebirg und Thal und Fluß und Wieſe, Wald und Park und Alles, was geſchildert wird, ſelbſt zu ſehen, zu hören und zu empfinden? Ohne Zweifel; aber man bedenke, daß dafür auch der Kreis, in welchen uns der Dichter in dieſen Werken bannt, um ſo enger iſt — eng, wie das Thal von Waldheim, in welchem Werther mit dumpfem Hirn und ſchwerem Herzen umhertaumelt, ohne den Ausgang in die weite Welt finden zu können: eng, wie Eduards Parkanlagen im Verhältniß zu dem ungeheuren Wirkungskreis, der dem thatkräftigen Manne ſich nach allen Seiten grenzenlos aufthut. Nicht, als ob ich mein Auge gegen die ſchönen Fernſichten verſchließen wollte, die uns der Dichter ſelbſt aus dem Waldheimer Thal und aus Eduards Park in die Welt eröffnet! Ich bewundere im Gegentheil die unerreichbare Kunſt, mit welcher er im Werther mit zwei, drei Strichen das dürre Philiſterium und den miſerablen Adel jener Zeit zu ſkizziren weiß, ſo daß die Troſtloſigkeit dieſer Verhältniſſe den Entſchluß des Helden, eine ſo engherzige, ausgetrocknete, liebeleere Welt zu verlaſſen, den nöthigen Schein der Berechtigung erhält; und ebenſo

fehlt es in den Wahlverwandtſchaften keineswegs an Ausblicken in das bürgerliche Leben und vor allem in das Treiben des Adels auf ſeinen Gütern und an den Höfen der Fürſten — aber was will das Alles am Ende ſagen, wenn wir an die Weltweite denken, die der epiſche Dichter uns erſchließen muß! Daß dieſe höchſte Aufgabe in dieſen beiden Romanen nicht zu löſen war, könnte man ſchon von vornherein aus der Natur ihrer Stoffe ſchließen, von denen der des Werther weſentlich lyriſch, der der Wahlverwandtſchaften weſentlich dramatiſch iſt, dramatiſch, wohlbemerkt, in dem Goethe'ſchen Sinne der paſſiven Tragik. Werther iſt der empfindende Menſch par excellence, deshalb iſt dieſer Roman auch in Briefen geſchrieben; aber die Briefe brauchten gar nicht an eine beſtimmte Perſon adreſſirt zu werden — es ſind Tagebuchblätter, oft nur lyriſche Ergüſſe, allerdings von höchſter poetiſcher Schönheit. Auf der andern Seite offenbart ſich uns in den Wahlverwandtſchaften der tragiſche Urgrund, den wir ja darin erkannten, daß das Individuum ſich in ſeiner Individualität erhalten, bedingungslos leben und lieben will, und, damit gegen das Recht der andern Individuen ſich verſündigend dieſe zerſtört, wie es von jenen wieder zerſtört wird. So gehen Ottilie und Eduard unter, und wenn der Hauptmann und Charlotte die Kataſtrophe auch überleben, ſo ſind ſie doch von da an gebrochene Exiſtenzen, die ihres Lebens nimmer froh werden können. — Schon daß die Helden dieſer Romane untergehen, iſt ein Beweis, daß ſie weſentlich unepiſcher Natur ſind. Die Aufgabe des Epikers: ein Abbild der unſterblichen Menſchheit zu geben, wird dadurch, daß der Held allen Gefährlichkeiten entrinnt, und endlich glücklich in dem Hafen landet, nach welchem er ſo viele Jahre das unwirthliche Meer des Lebens nach allen Richtungen durchkreuzt hat, gleichſam ſymboliſch gelöſt, und deshalb iſt der Schluß des Volksmärchens: wenn ſie nicht geſtorben ſind, ſo leben ſie heute noch, echt epiſch. Kann der Epiker ſeinen Helden nicht am Leben erhalten, ſo muß er wenigſtens ihm einen andern Helden ſubſtituiren, der dann der Träger der unſterblichen Idee wird, und vor Allem muß er uns eine mächtige hiſtoriſche Perſpective eröffnen, die uns über die innere Kraft und Ständigkeit der Menſchenwelt vollkommen beruhigt.

Davon iſt weder im Werther, noch in den Wahlverwandt-

ſchaften die Rede. Im Werther tragen die Handwerker mit dem Selbſtmörder gleichſam die Welt zu Grabe; und wenn in den Wahlverwandtſchaften auf den freundlichen Augenblick vertröſtet wird, in welchem die Liebenden, die nun nebeneinander im Grabe ruhen, dereinſt wieder zuſammen erwachen, ſo iſt damit auf das klarſte ausgeſprochen, daß dieſer, wie überhaupt jeder rein tragiſche Fall, von Haus aus, d. h. auf Erden unverſöhnlich iſt und höchſtens eine transcendentale Löſung verſtattet.

Ganz anders verhält es ſich mit dem „Wilhelm Meiſter.“

Schon der Plan des Wilhelm Meiſter iſt epiſch im höchſten Sinne. Wir könnten dieſen Plan etwa ſo bezeichnen: es handelt ſich in dieſem Roman um die Schilderung des Lebensganges eines Menſchen, der die ihm freilich im Anfang dunkle, allmälig aber immer heller werdende Idee vollkommener Bildung an ſich zu verwirklichen ſtrebt, und Alles und Jedes verſucht, und keine Mühe, keine Enttäuſchung, keinen Irrthum, ja keine Verirrung ſcheut, um dieſes höchſte Ziel zu erreichen. Ich glaube: man kann behaupten, daß dieſer Vorwurf — ich will nicht ſagen: das einzige und unverbeſſerliche Schema, jedenfalls aber für den modernen Roman der beſten Schemata eines iſt.

Denn, wie ſich der Dichter dieſes Ziel höchſter Bildung auch denken mag, ſo viel iſt ohne weiteres klar, daß er ſo nicht nur veranlaßt, ſondern geradezu gezwungen wird, ſeinen Helden ſich durch alle möglichen Lebensſphären hindurch bewegen zu laſſen — einem Kometen gleich, der auf ſeiner wunderbaren Bahn durch alle Sternbilder des Himmels ſchweift — auf dieſe Weiſe die ganze Weite und Breite des Menſchenlebens in unabſehbare Fernen erſchloſſen werden muß, und damit die höchſte, ja ſtreng genommen, die einzige Aufgabe des Epikers gleichſam ſpielend, abſichtslos abſichtlich gelöſt wird.

Die Beantwortung der Frage: was Goethe nun als das Ziel vollkommener Durchbildung anſieht, kann natürlich im Grunde genommen nur das Kunſtwerk, der Roman ſelbſt in ſeiner Ganzheit geben; wollen wir aber eine beſtimmte Antwort, ſo finden wir ſie vielleicht in jener erhabenen Scene der Wanderjahre, wo der Aſtronom Wilhelm in einer herrlich klaren Nacht von der Zinne des Schloſſes die Wunder des geſtirnten Himmels ſchauen läßt.

„Ergriffen und erstaunt hielt er sich beide Angen zu. Das Ungeheure hört auf erhaben zu sein, es überwächst unsere Fassungskraft, es droht uns zu vernichten. Was bin ich gegen das All? sprach er zu seinem Geiste: wie kann ich in seiner Mitte stehen? — Nach einem kurzen Ueberdenken jedoch fuhr er fort. Wie kann sich der Mensch gegen das Unendliche stellen, als wenn er alle geistigen Kräfte, die nach vielen Seiten hingezogen werden in seinem Innersten, Tiefsten versammelt, wenn er sich fragt: darfst Du Dich in der Mitte dieser ewig lebendigen Ordnung auch nur denken, sobald sich nicht gleichfalls in Dir ein herrlich Bewegtes, um einen reinen Mittelpunkt kreisend hervorthut? Und selbst wenn es Dir schwer würde, diesen Mittelpunkt in Deinem Busen aufzufinden, so würdest Du ihn daran erkennen, daß eine wohlwollende, wohlthätige Wirkung von ihm ausgeht und von ihm Zeugniß giebt."

Ich sagte: wie sich der Dichter dieses Ziel höchster Bildung auch denken möge: es müsse, wenn er uns seinen Helden auf dieser Bahn wandelnd zeigt, ein schönes episches Resultat erzielt werden; — daß dieses Resultat um so schöner sein wird, je höher dies Ziel gesteckt ist, und je weiter sich in Folge dessen nach und nach der Horizont der Menschheit dem Leser erschließen muß, bedarf wohl keiner weiteren Ausführung.

Man hat Wilhelm Meister vorgeworfen, daß nur der erste Theil: „die Lehrjahre" von der ungebrochenen Kraft des Dichters getragen werde, der zweite dagegen: „die Wanderjahre" unter den zitternden Händen des Alters zerbröckle. Der Bewunderer Goethe's kann es getrost zugeben; aber wenn man das Schematistische der zweiten Abtheilung nur aus der matter und matter werdenden Productionskraft des greisen Meisters erklären zu können glaubt, so irrt man sich doch gar sehr. Goethe hatte — davon bin ich auf's Tiefste überzeugt — das bestimmte Gefühl, daß die unermeßliche Aufgabe, die er sich gestellt, auf dem gewöhnlichen Wege der detaillirten Erzählung gar nicht zu lösen sei. Und weil er das sah und doch die ganze Tiefe seines Genies ausschöpfen wollte, doch seine Uebersicht der Menschheit ganz geben wollte — begann er zu generalisiren, zu schematisiren, zu symbolisiren, die mathematischen Formeln gleichsam zu geben anstatt des ausgeführten Exempels. Mir persönlich ist das nur ein Beweis

mehr für die von mir aufgestellte Theorie, daß die Aufgabe des Epikers überhaupt unendlich, d. h. unlösbar ist; daß das Abbild nie das Urbild decken kann.

Goethe mußte sich dessen vollkommen bewußt sein: er hätte sonst nicht gegen das Ende der Wanderjahre Wilhelmen an Natalien schreiben lassen können: „Wenn ich nun aber nach dieser umständlichen Erzählung zu bekennen habe, daß ich noch immer nicht an das Ziel meiner Absicht gelangt sei, und daß ich nur durch einen Umweg dahin zu gelangen hoffen darf, was soll ich da sagen? wie kann ich mich entschuldigen? Allenfalls hätte ich Folgendes vorzubringen: Wenn es dem Humoristen erlaubt ist, das Hundertste in's Tausendste durcheinander zu werfen, wenn er kecklisch seinen Lesern überläßt, das was allenfalls daraus zu nehmen sei in halber Bedeutung endlich aufzufinden, sollte es dem Verständigen, dem Vernünftigen nicht zustehen, auf eine seltsam scheinende Art nach vielen Punkten hinzuwirken, damit man sie in einem Brennpunkte zuletzt abgespiegelt und zusammengefaßt erkenne."

Goethe's durch und durch künstlerischem Geist widerstrebte es: nach Art des Humoristen, das Hundertste in's Tausendste durcheinander zu werfen; er hat es positiv ausgesprochen: der Humor vernichtet zuletzt alle Kunst. Aber wird man fragen: vernichtet das Symbolisiren und Allegorisiren nicht auch alle Kunst? und sind die Wanderjahre dafür nicht der eclatanteste Beweis?

So viel scheint fest zu stehen: daß Goethe, weil er den Humor verschmähte, ihm zum wenigsten nur einen verhältnißmäßig kleinen, zu kleinen Spielraum verstattete, die dadurch erzielte künstlerische Vollendung seiner epischen Dichtungen um einen schweren Preis erkaufte.

Was verstehe ich unter der künstlerischen Vollendung?

Zuerst die in der vollkommenen Congruenz des Ausdrucks und des Gedankens beruhende Schönheit der Sprache, welche im Werther allerdings noch reichlich mit lyrischen Accenten gesättigt ist; in den Wahlverwandtschaften, dem tragischen d. h. raschlebigen Charakter dieser Dichtung gemäß, nicht selten in ein schnelleres, ich möchte fast sagen fieberhaftes Tempo geräth, das mit dem fieberhaft erregten Puls dieser unseligen Menschen Tact hält; und die im Wilhelm Meister ihren epischen Höhepunkt erreicht. Hier ist, selbst in den erregtesten Momenten und Situationen, eine Ruhe des Vortrags, die den

Leſer zwingt, auch ſeinerſeits ruhig zu bleiben, und mit dem Dichter in keinem Augenblick die Stelle des leidenſchaftsloſen, objectiven Betrachters der menſchlichen Dinge aufzugeben; und wiederum iſt in dieſer Ruhe ein vollkräftiges Leben, oft eine ſeltſame unwiderſtehliche Gewalt, daß ich dieſen in ſchönen, wohllautenden Perioden dahinwallenden Vortrag nur mit der breiten Waſſermaſſe eines mächtigen Stromes vergleichen kann, die, ſcheinbar kaum bewegt, dennoch in unaufhaltſamer Kraft „ohne Haſt, aber auch ohne Raſt“ dem Oceane entgegen fluthet.

Sodann die unübertroffene, vielleicht unübertreffliche Kunſt, mit welcher der Dichter ſeine Charaktere zeichnet, ohne daß wir auch nur jemals an das Modell erinnert würden, ohne daß wir auch nur jemals die allzuſcharfen Conturen des Cartons durch die Farbe, oder an der Farbe noch die einzelnen Pinſelſtriche wahrnehmen könnten. Wie durch Magie hervorgezaubert, ſo ſtehen dieſe Menſchen vor uns da: Lotte, Werther, Albert, Eduard, Ottilie, der Major, Charlotte, Wilhelm, Marianne, Philine, Laertes, Serlo, Aurelie, Mignon, der Harfenſpieler, und wie ſie alle heißen; wir ſehen ſie, wir hören ſie, wir glauben ſie bis auf die feinſten Beſonderheiten der Züge, der Haltung, der Ausdrucksweiſe, der Farbe der Augen und des Haares, des Tones der Stimme zu kennen, ohne daß wir kaum einmal anzugeben wüßten, wie dieſes Wunder denn nun eigentlich hervorgebracht iſt. — Daſſelbe gilt von den Situationen, die ſtets mit herrlichſter Klarheit und doch mit ſo wenig Linien gezeichnet ſind, daß der Kenner, wenn er die Einfachheit, ja manchmal Dürftigkeit der angewandten Mittel mit der Größe, ja oft Gewaltigkeit der Wirkung vergleicht, bewundern und nur bewundern, lernen und nur lernen kann.

Zu der künſtleriſchen Vollendung rechne ich vor allem natürlich auch die Compoſition, d. h. den architektoniſchen Aufbau des Planes, das Verhältniß der Theile zu einander und die Unterordnung der Theile zum Ganzen. Man müßte ein ganzes Buch ſchreiben, wenn man Goethe's Meiſterſchaft in dieſem Punkte detailliren wollte — eine Meiſterſchaft, die allerdings am klarſten im Werther, den Wahlverwandtſchaften und Hermann und Dorothea hervortritt, weniger klar im Wilhelm Meiſter, wo die von uns nun ſchon zum öfteren conſtatirte Incongruenz der epiſchen Mittel und des epiſchen Zweckes in dem Maße, als die Dimenſionen des Gemäldes

wachſen, deutlicher und deutlicher hervortritt und der Natur der Sache nach hervortreten mußte.

Dieſe künſtleriſche Vollendung, ſagte ich, erreichte Goethe dadurch, daß er den Humor ausſchloß, ſo gut wie ausſchloß, den Humor, der, wie Sie es bei Jean Paul ſehen können, den Styl zerhackt und zerbröckelt; der ſeiner Natur nach durchaus in's Grenzenloſe treibt, wofür Sie wiederum in Jean Paul's Romanen und ebenſo in den Werken des größten engliſchen Humoriſten, Lorenz Sterne's, die eclatanteſten Beiſpiele haben.

Und der ſchwere Preis, um den unſer Dichter dieſe Vorzüge erkaufte?

Der Preis, daß er ſich im Grunde immer nur mit der glücklich ſituirten Minorität, die unter vielen andern Vorrechten auch das hat, ſich in ſchönen Formen bewegen zu dürfen, befaſſen konnte, und ganze weite Gebiete des Menſchenlebens und Menſchentreibens und ſomit natürlich des Menſchenherzens entweder ganz vermeiden, oder nur ſo obenhin berühren durfte. Ein geiſtreicher Mann machte einmal gegen mich die Bemerkung, daß Goethe in ſeinen Romanen keine Bedienten kenne und wollte damit ſagen, daß der Dichter uns fortwährend in Regionen halte, wo die menſchliche Bedürftigkeit mit ihren niedrigen Zwecken und ſchwerfälligen Mitteln in Frage komme. Welchen äſthetiſchen Vortheil es gewährt, die Geſchichte ſo immer über dem Kleinkram des Lebens ſchwebend zu erhalten, liegt auf der Hand; aber bedürfen denn nur die Geſunden des Arztes? Was ſoll denn aus den Kranken werden? den Armen an Geld und Geiſt und Tugend? den Narren, Steckenpferdreitern, Tölpeln und Kalibans? aus der ganzen breiten Schicht des Volkes, auf der ſich der Wunderbau der modernen Bildung erhebt? aus der misera plebs contribuens mit ihren für den Glücklich-Situirten oft unverſtändlichen Leiden und oft nicht minder unbegreiflichen Freuden, mit ihren rauhen Wunderlichkeiten, lächerlichen Sonderbarkeiten und ſeltſamen Manieren, ihrer Beſchränktheit, ihrem Eigenſinn, ihrer Geſchwätzigkeit und Stummheit? Sind alle dieſe klopfenden, zuckenden Menſchenherzen verloren für den Dichter, weil ſie nicht im äſthetiſchen Tact ſchlagen und das Tempo gar zu häufig wechſeln, ſo daß der idealiſche Künſtler, wollte er in ſeinem Werke dieſen Herzſchlag wiedergeben, auf die ſchöne Harmonie, die ihm doch das erſte Erforderniß iſt, verzichten müßte?

Sie würden verloren sein, wenn der Humorist den massenhaften Abfall von dem Werke des schönen Künstlers nicht zu verwerthen verstünde. Er und er allein sieht in den Ecken und Kanten, die unter dem Meißel des Bildners von dem Marmor sprühen, dasselbe Material, aus dem der Apoll von Belvedere und die Venus von Milo geformt sind; sieht dieses Material selbst noch im Staub der Werkstatt, den der emsige Meister mit Füßen tritt. Und weil sein Auge so gefeit ist, deshalb darf er sich mit Allem befassen; deshalb darf er durch die engen, unsauberen Gassen eines Dorfes, durch die unheimlichsten Quartiere einer Weltstadt streifen, ohne daß er fürchten müßte, sich zu verunreinigen.

Goethe, als idealischer Künstler, fürchtet diese Verunreinigung. Er läßt sich selbst mit seinen Gauklern und vagabundirenden Komödianten — und diese sind im schlimmsten Falle doch noch immer Proletarier der Kunst — nur so weit ein, als es ihm convenirt d. h. so weit er sie für seine künstlerischen Gebilde noch verwerthen kann. Was darüber ist, ist ihm vom Uebel; ich meine vom ästhetischen Uebel, denn daß Goethe, der Mensch, ein echtes, menschenfreundliches Herz besaß, werden nur die leugnen, die ihn nicht kennen.

Seine idealische Natur zwang Goethen — denn das ist der rechte Ausdruck — sich überall der Mittel der idealischen Kunst zu bedienen. Was mit diesen Mitteln auf dem epischen Gebiete zu erreichen ist, das hat er erreicht. Aber er hat auch durch seinen Hermann und Dorothea auf das schlagendste bewiesen, daß die ganz unvermischt reine Kunstform für den modernen Epiker nur noch zur Schaffung einer — immerhin vollendet schönen — Novelle, aber nicht eines Epos im großen Sinne ausreicht; und durch seine Bearbeitung des Reinecke Fuchs, durch die er sich gleichsam von seinem künstlerischen Standpunkte aus mit dem Humor abzufinden suchte, daß der Humor, der nicht aus dem vollen Menschenleben geschöpft und in das volle Menschenleben gestreut wird, dem verschütteten Salze gleicht.

Und hier entsteht nun die Frage: Was kann, was darf und was soll der moderne Epiker thun, damit er nicht aus der Scylla des sich im Kleinkram des Lebens verlierenden Humors in die Charybdis des abstracten Symbolisirens geräth und, so oder so, aufhören muß, als Künstler zu wirken?

Aber die Beantwortung dieser schwierigen, ja für den

modernen Dichter ſo verhängnißvollen Frage würde weit aus dem Bereiche unſerer Aufgabe fallen.

Ich habe ſowohl in dieſer Vorleſung als auch in den vorhergehenden den Hauptaccent auf die möglichſt vollſtändige Analyſe desjenigen Begriffs gelegt, aus welchem die Dichtart, mit welcher wir es gerade zu thun hatten, hervorwuchs. Bei der Kürze der mir zugemeſſenen Zeit mußte ich ſuchen, Sie auf einen Standpunkt zu führen, von dem aus Sie das Gebiet mit einem Blicke überſchauen konnten, ſo daß ſich nun, wie von ſelbſt, alle Einzelnheiten an ihren richtigen Platz ſtellten. Sie auf alle dieſe Einzelnheiten ſpeciell aufmerkſam machen zu wollen, wäre eben ſo unmöglich geweſen, wie es unnöthig war. Sie kennen Ihren Goethe nach der Seite hin jedenfalls ſo gut, wie ich. Meine Aufgabe war, nachzuweiſen, wie unſer Dichter auf den verſchiedenen Gebieten ſeiner Thätigkeit ſich zu dem unveränderlichen äſthetiſchen Kanon verhält. Ich mußte mich hier gewiſſermaßen einem Kunſtgärtner vergleichen, welcher Sie in einem herrlichen Gewächshauſe herumführt. Sie brauchen den Mann wahrhaftig nicht, um zu erfahren, daß eine Roſe ſüß duftet, oder die Victoria Regia eine prächtige Blume iſt. Aber er kann Ihnen doch vielleicht hier und da über die Natur der Pflanzen Aufſchlüſſe geben — Aufſchlüſſe die Ihnen Ihre lieben Blumen erſt recht lieb machen werden. Unſer Intereſſe an den Dingen und unſere Liebe zu den Dingen wächſt in dem Maße, als wir tief und tiefer in ihren geheimnißvollen Kern dringen.

Goethe's Frauengestalten.

Die folgende Beſchreibung von W. v. Kaulbachs: „Goethe's Frauengeſtalten“ iſt eine Zuſammenſtellung von Texten, welche urſprünglich als Beilage zu den einzelnen, nach und nach erſcheinenden Blättern geſchrieben wurden. Eine eigentliche kritiſch-äſthetiſche Würdigung des Werkes war dabei von vornherein ausgeſchloſſen. Es wurde nichts weiter beabſichtigt als eine möglichſt klare und bündige Darlegung der Intentionen des Künſtlers, mit Hinzufügung einzelner literariſcher oder biographiſcher Notizen, wie ſie etwa dem weniger in Goethe's Werken Bewanderten wünſchenswerth oder nützlich erſchienen.

Kaulbachs Goethe-Gallerie iſt bekannt wie kaum ein zweites Werk der Art. Man findet ſie, in Form von koſtbaren Stahlſtich- oder Photographie-Albums, auf den Büchertiſchen der Salons; man ſieht ſie in einzelnen Blättern, an den Schaufenſtern der Kunſtläden, oder, unter Glas und Rahmen, als Schmuck der Wände in zahlloſen Zimmern. So wird man es gewiß unverfänglich finden, wenn hier der Text ohne die Bilder geboten wird.

Zueignung.

Das Motiv zu dem Bilde, mit dem wir beginnen, ist jenem erhaben-lieblichen Gedichte entnommen, das in Goethe's Werken den Reigen eröffnet, und „die Zueignung" überschrieben ist.

Der Dichter kniet auf dem höchsten Gipfel eines Berges vor einer himmlischen Gestalt, die ihm aus dem Wolkendunst, der ihn rings umgiebt, entgegenschwebt. Es ist die Muse, die ihren Liebling zu seiner Mission weiht. Die Gestalt bedurfte der Flügel nicht, um ihre himmlische Abkunft zu beweisen. Hoheit und Milde thronen auf dem schönen Antlitz. Aus der über das Haupt erhobenen Rechten fließt ein Schleier in weiten, wehenden Falten herab; in der ausgestreckten Linken hält sie eine Lorbeerkrone über den Knieenden. Seine Augen sind in Andacht zu der himmlischen Erscheinung erhoben, die Arme in einer bescheiden dankbaren Haltung ausgebreitet; der leise geöffnete Mund scheint zu sagen:

Du schenktest mir der Erde schönste Gaben,
Und alles Glück will ich durch dich nur haben.

Es ist vielleicht eine unmögliche Aufgabe für den Künstler, den allegorischen Sinn des Gedichtes faßlich wiederzugeben. In dem Gedichte reicht die Göttin „den reinsten Schleier, der um sie in tausend Falten schwoll" mit den Worten:

Empfange hier, was ich dir lang' bestimmt,
Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen,
Der dies Geschenk mit reiner Seele nimmt,
Aus Morgenluft gewebt und Sonnenklarheit,
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.

Dieser allegorische Schleier konnte auf dem Bilde offenbar nur eine untergeordnete Rolle spielen. Die Ueberreichung desselben, nur angeschaut und nicht erklärt, läßt die der

Handlung zu Grunde liegende Idee nicht hervortreten. Der Künſtler, der an ſeine Mittel gebunden iſt, hat es deshalb vorgezogen, den Schleier nur zu einer Drapirung der Göttin zu verwenden, und aus der Dichterweihe eine Dichterkrönung zu machen.

Eine andere Schwierigkeit lag in dem Koſtüm. Wer denkt beim Leſen der „Zueignung“ an Koſtüm! Wer würde nicht in eine Sphäre erhoben, „wo keine Kleider, keine Falten umgeben den verklärten Leib!“ Aber der Künſtler mußte daran denken und ſeine Wahl treffen. Unſer Blatt zeigt uns nun den ſchönen Jüngling-Mann, der an dem Hofe Karl Auguſts die Herzen im Sturm eroberte. Ein weißes Tuch iſt loſe um den Hals geſchlungen, ein Frack mit breiten Schößen, aus deſſen weiten Aermeln die koſtbaren Manſchetten hervorſehen, umhüllt den Leib, kurze Beinkleider mit Strümpfen und Schnallenſchuhen vollenden den Anzug. Der unvermeidliche Begleiter des proſaiſchen Fracks, ein wallender Mantel, fließt von der Schulter und ſucht, weit hinterher auf der Erde ſchleppend, ſeiner poetiſchen Aufgabe möglichſt gerecht zu werden.

Haideröslein.

Auf der weiten Haide einer hügeligen Hochebene in Tyrol, in Bayern, am Neckar, am Rhein — oder wo es dem Beſchauer ſonſt gefallen mag — haben ein Knabe und ein Mägdlein längere Zeit nah bei einander ihre Heerden geweidet. Der Knabe iſt Ziegenhirt, und das Mägdlein, wie es ſich von ſelbſt verſteht, hält es mit den frommen Schäflein. Der Knabe iſt ein brauner Krauskopf von achtzehn Jahren, das Mägdlein iſt vielleicht ſechszehn, und eine Fülle blonden Haares, das ſie hinten nur mit einem Bande oder einem Kränzlein zuſammenzuhalten pflegt, wallt ihr bis auf die Hüften herab. Der braune Ziegenhirte und die blonde Schäferin ſind nicht im Dienſte eines Gebieters; auch gehört die Haide, auf der ſie ihre Heerden treiben, zween Herren, und ein Grenzſtein in Form einer alten Heiligenblende, um die ein wilder Roſenſtrauch ſeine Ranken gebreitet hat, zeigt deutlich

genug, wie weit die Schafe mit ihren Lämmlein ſich wagen dürfen, und wo die Ziegen und die Ziegenböcke nichts mehr zu ſuchen haben.

Nun reſpektirt freilich das blonde Mägdlein dieſe genau bezeichnete Grenze ſehr; ſie treibt ihre Heerde lieber ein wenig weiter weg, als daß ſie dem fremden Gebiet allzu nahe käme; der braune Knabe aber hat die entſchiedene Neigung, ſo weit zu gehen, als er irgend darf, und manchmal noch ein wenig weiter. Ja er iſt keck genug, dem Mägdlein allerlei ſchelmiſche Worte zuzurufen, ſobald ſie irgend in den Bereich ſeiner Stimme kommt; auch an Zeichen und Geberden läßt er es nicht fehlen: er breitet die Arme aus und ſchickt Kußhände herüber; und wenn ſie ſich unwillig abwendet, lacht er wie toll, oder wirft ſich am Fuße des Grenzſteines in das Haidekraut, nimmt die Geige, die er immer bei ſich hat, und fängt an zu ſpielen, wilde, ſtürmiſche Weiſen; dann aber entlockt er den Saiten andere Töne, ſo ſanft und ſchmeichelnd wie der linde Weſt, der mit der Ginſterblume koſt.

Das blonde Mädchen würde den wilden Knaben, der ſie immer nur neckt, deſſen braune Augen ſo übermüthig leuchten, deſſen ſchwarzer Lockenkopf ſo voller toller Streiche ſteckt, haſſen, wenn nicht ſein Geigenſpiel wäre. Das aber hat ſie gar zu gern. Wenn es ſo wehmüthig aus den Saiten klagt, ordentlich als ob ein Menſch, dem das Herz recht ſchwer iſt, ſchluchze und weine — da haben ſich ihr ſelbſt die Augen ſchon oft mit Thränen gefüllt; und es iſt ihr geweſen, als müßte ſie dem Knaben um den Hals fallen und ihn bitten, in Zukunft nicht mehr ſo traurig zu ſpielen; ſie wolle ihn auch lieb haben, ſehr lieb, ſie wolle Alles, was er wolle.

Und eines ſchönen Tages — am Himmel ſtanden graue Wolken, aus denen es wohl noch vor Abend gewittern mochte, die Luft war weich und ſchwül und die weißen Schmetterlinge haſchten ſich in der weichen ſchwülen Luft — da ſpielte der braune Knabe ſchwermüthiger, als je zuvor. Die blonde Schäferin wußte nicht, wie ihr war. Es zog ſie näher und immer näher zum Roſenſtrauch am Heiligenſchrein, an deſſen Fuße der Geiger ſaß. Hinter ihr her zog die Heerde, eifrig graſend, froh des friſchen Weideplatzes. Aber die Schäferin dachte diesmal der Heerde nicht; ſie hörte nicht das Blöken einiger alter Mutterſchafe, das ſchier ängſtlich warnend erſcholl; ſie hörte blos das Klingen und Singen der Geige,

das immer ſchwermüthiger, immer weicher lockte, je näher ſie kam. Und da ſank ſie nieder auf dem Rain; der Geiger aber ſpielte weiter, als wäre er allein in der Welt, mutterſeelen-allein, ohne einen Menſchen, ſeine Freude, ſeine Schmerzen zu theilen.

Dem Mädchen entglitt das Körbchen mit den feinen Gräſern, die ſie ſo zierlich zu flechten verſtand, die Brodtaſche entglitt ihr und der Schäferſtab — ſie beugte den Kopf in die Hände und weinte bitterlich — ſie wußte nicht warum. Und plötzlich verſtummt das Spiel; eine Stimme dicht an ihrem Ohr flüſtert: Röslein, Röslein, Röslein roth! Röslein auf der Haide! und zugleich fühlt ſie, wie ſich ein kräftiger Arm um ihre Hüfte legt!

Mit einem Schrei des Zornes halb und halb des Schreckens ſpringt die blonde Schäferin auf. Sie will fliehen — die Füße verſagen ihr den Dienſt; ſie will rufen — die Kehle iſt ihr wie zugeſchnürt. Doch rafft ſie ſich auf — ſie flieht um den Heiligenſchrein, der Knabe ihr nach. Und wie ſie ihn hinter ſich wähnt, kommt er plötzlich ihr entgegen, ein übermüthiges Lachen auf den rothen Lippen, die dunklen Augen lodernd in ſüßem Feuer. Das Mägdlein hebt drohend den Stab, ihn abzuwehren:

Und ich will's nicht leiden!
— — — — — —
— — — — — —
Röslein, Röslein, Röslein, roth!
Röslein auf der Haiden!

Der getreue Eckart.

Der getreue Eckart! Wer von uns hat ſich nicht in ſeiner Jugend an dieſem Gedichte, das mit dem feinſten Ohre dem Volkstone abgelauſcht iſt, ergötzt! wer hat nicht den hohen Eichwald brauſen und rauſchen und durch den brauſenden und rauſchenden Wald die wilde Jagd heranſauſen hören, die graue, ſchattenhafte! weſſen Herz hätte nicht ängſtlicher geklopft, wenn ſie näher und näher und immer näher kommt; und

weſſen Bruſt hätte nicht aufgeathmet, als nun aus dem Dickicht hervor der alte Geſell, der Gute, Getreue, der Eckart tritt, der die Kindlein liebt und ſo gern mit ihnen ſpielt und ihnen ſo gute Lehren zu geben weiß, die ſie niemals befolgen! Wußten wir auch nicht ſo recht, wer denn nun eigentlich „die Unholden" ſeien, die den Kindern das Bier aus den Krügen ſchlürfen; war auch über das ganze Gedicht ein eigenthümlicher Duft gebreitet — wie Waldesnebel faſt, in welchem jedwedes Ding phantaſtiſche Form annimmt — deſto beſſer! deſto zauberiſcher, märchenhafter ward Alles, und das ſoll es ja eben. Goethe ſagte einmal, daß ein gutes, lyriſches Gedicht etwas Unerklärtes, ja vielleicht Unerklärbares haben müſſe; und daſſelbe dürfte ſich von der Ballade behaupten laſſen, kann man wenigſtens von allen Goethe'ſchen Balladen behaupten, von dem „Getreuen Eckart" nicht zum Mindeſten.

Man ſollte meinen, daß ein Stoff, der, wie dieſer, ganz in der Romantik des Zauberwaldes zu verdämmern ſcheint, gar nicht darſtellbar ſei. Und doch geht Alles auf unſerem Blatt ſo natürlich zu! Wie ſich das ängſtigt und die Köpfe ſcheu verſteckt, um von dem Graus nichts zu ſehen und zu hören! und auch wieder ſo neugierig hinſchaut mit jener dem Kinderherzen angeborenen Luſt am Schaurigen! Scheint das größere, braune Mädchen in der Mitte, die den vollen Krug mit der Linken auf dem Kopfe trägt, während ſich an ihre Rechte die vor Angſt in die Knie geſunkene Blondine klammert — ſcheint ſie nicht mit dem halbgeöffneten Mund zu ſagen: „Aber, ſo laßt doch nur! Sie werden uns ja nicht gleich aufeſſen!"

Und welch' gutes, treues, ächt deutſches Geſicht hat das brave Huzzelmännchen mit dem langen Bart in dunkler Capuze und Filzſchuhen! Wie ſegnend ſtreckt er die braune, runzlige Hand über ſeine lieben Kleinen! Alte, kinderfreundliche Seele! Nicht wahr, Du biſt nicht geſtorben in dieſer nüchternen, proſaiſchen Zeit? Du lebſt und wirſt leben, ſo lange noch der Abendwind über die Haide und durch den Eichwald ſtreicht, und bange Kinder, die über den herrlichen Spielen die Zeit vergaßen, mit kleinen ſorgenden, klopfenden Herzen der elterlichen Hütte zueilen.

Und auch Ihr, Ihr Holden — Unholden, habt Euch wohl nur tiefer in die Wälder zurückgezogen, ſo tief, daß Ihr das Pfeifen der Locomotive nicht hört, wenn ſie mit dem

Zuge pfeilſchnell auf den glatten Schienen vorbeiraſt. Daher kommt es wohl, daß der gelangweilte Reiſende von Euch nichts ſieht, wenn er durch das geſchloſſene Fenſter ſeines Waggons in die Dämmerung hinausblickt. Aber fragt den Jägersmann, der zu dieſer Stunde allein über die Haide ſchreitet; fraget den Köhler, der, vor ſeinem einſamen Meiler ſitzend, die goldene Schale des Mondes über die Wipfel der Bäume heraufſchimmern ſieht; fraget den Hirten, der an dem Waldesſaume die Heerde hütet und die Sterne beobachtet, wie ſie einer nach dem anderen aus dem Dunkelblau des Himmels aufblitzen — vielleicht können ſie Euch noch Manches von Frau Holle erzählen und von dem, was ſie treibt, im „Gethal und Gebirge."

Alexis und Dora.

Goethe's Elegien — dieſe Perlen der Perlen in dem lyriſchen Schatze des Meiſters, über deren unſchätzbaren Werth die Kenner von jeher einig waren, ſind merkwürdigerweiſe dem größeren Publikum nicht ſo bekannt, wie es im Intereſſe eben dieſes Publikums gewünſcht werden muß. Iſt es nun die antike Form der Diſtichen, welche für Auge und Ohr des nicht klaſſiſch gebildeten Leſers nichts Anziehendes, um nicht zu ſagen Abſtoßendes hat: iſt es gar der Hauch der Antike, welcher für die Kenner der Alten ſo entzückend über dieſe köſtlichen Dichtungen gebreitet iſt, und der auf Andere erkältend wirkt — ungefähr wie die Weiße und Glätte des Marmors — ſo viel ſteht feſt, daß Viele, die des Meiſters Lieder und Balladen wieder und wieder leſen, über die Elegien wegblättern, als wären dieſelben gar nicht für ſie geſchrieben. Alexis und Dora! Nun, die Namen kennt man wohl, aber was iſt es nur gleich mit den Beiden? Eine kurze Geſchichte, welche ſich mit wenig Worten erzählen läßt: von zwei Nachbarskindern, die, ſcheinbar ohne Eines des Andern zu achten, in der ſüdlichen Sonne, deren Gluth der friſche Hauch des nahen Meeres freundlich kühlt, zu zwei ſchönen Menſchenblumen herangewachſen ſind — er zu einem herrlichen, braunen Jüngling, ſie zu einer ſchlanken, blühenden Jungfrau —

er tüchtig zu jedem Manneswerk, sie geschickt in den Arbeiten der Frauen, allzeit geschäftig am Webstuhl, am Brunnen, im Garten,

wo die Citronen blühn,
In dunklem Laub die Gold-Orangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrthe still und hoch der Lorbeer steht.

Da kommt nun im Umlauf der Jahre der Tag, an welchem der Jüngling-Mann seine erste große Reise über's Meer antreten soll. Das Schiff liegt befrachtet auf der Rhede, der Schiffer, froh der günstigen Zeichen, die eine glücklich schnelle Fahrt verheißen, harrt ungeduldig seines Passagiers. Noch einmal umarmt Alexis die geliebten Eltern und geht. An dem Nachbargarten vorbei führt der Weg zum Strande und in der Thüre des Gartens steht die schöne Nachbarin. Er will grüßend eilenden Fußes vorüber, aber Dora hat ein Anliegen. Sie möchte, daß er ihr ein gülden Kettlein von der Reise mitbrächte, sie will es dankbar zahlen. Sorgsam, wie es dem Kaufmann geziemt, fragt Alexis nach der Form, nach dem Gewicht der Bestellung und blickt dabei unverwandt nach dem schönen Halse, welchen das Kettlein dereinst zieren soll. Wie träumend, wie von Götterhänden gezogen, folgt er dem Mädchen in den Garten. Sie will ihm ein paar Früchte für die Reise pflücken: Orangen und Feigen; sie pflückt und pflückt: „die goldene Last zieht das geschürzte Gewand;" und so treten sie in die Laube, wo sich ein Körbchen findet, in welches die Geschäftige zierlich die Früchte legt. Nun ist das Körbchen voll; aber Alexis hebt es nicht auf; seine trunkenen Augen ruhen auf den anmuthigen Zügen, auf der himmlischen Gestalt der Geliebten. Hat er sie, hat sie ihn zuerst umfaßt? Keines weiß es; Beide wissen nur, daß sie sich lieben, daß sie sich immer geliebt haben, daß die Trennung Tod sein würde, gäbe es nicht die Hoffnung des Wiedersehens. Thränen fließen von seinen, Thränen fließen von ihren Wangen und mischen sich in liebesheißeste Küsse, die von bebenden, stammelnden Lippen empfangen und gegeben werden. Da blickt der suchende Schifferknabe durch die Thüre herein; empfängt das Körbchen; Alexis folgt ihm, ohne zu wissen, was er thut — und kommt nicht eher zur Besinnung, als bis die purpurne Woge mächtig das Steuerruder des mit vollen Segeln in's hohe Meer hinstrebenden Schiffes um-

rauſcht. Da nun durchſchauert ihn die ganze Fülle ſeiner Seligkeit, ſeines Jammers, und in anmuthig melodiſchen Verſen, in welchen man noch den holden Klang der Küſſe, die auf ſeinen Lippen brennen, zu hören glaubt, ſtrömt er aus, was wir in trockener Proſa kaum anzudeuten vermöchten.

Wer Kaulbachs Bild anſieht, den überkommt ſelbſt eine Ahnung jener Wonne, welche die Herzen der Liebenden durchbebt haben muß an dieſem ambroſiſchen Morgen. Das Schiff auf der Rhede, das Boot am Strande, der rufende Knabe, die Schwalben, die ſich plätſchernd in der Waſſerſchaale baden, der Morgenſonnenſchein, der ſo goldig durch die breiten Blätter der Feigen und des Weins ſtrahlt und wechſelnde Schatten auf die korinthiſchen Säulen ſtreut, welche das Dach der Laube tragen: der weinlaubumrankte, traubengeſchmückte Gartengott endlich, der ſo ſinnend unter ſeiner Laubkrone hervorſchaut, als träumte er von Jugend, Glück und Liebe den holden, unſterblichen Traum!

Gretchen.

I.

Die erſte Begegnung Fauſt's und Gretchens iſt, wenn man ſich ſtreng an die Goethe'ſchen Worte hält, kein günſtiger Vorwurf für den Maler. Der Moment iſt zu unruhig, zu flüchtig, und ſowohl Gretchen wie Fauſt kommen dabei zu kurz; jene, weil „das Schnippiſche" leicht zu ſtark accentuirt wird, dieſer, weil ein Verſchmähter, er mag ſich ſtellen, wie er will, immer etwas Lächerliches haben wird. Wenigſtens muß es Kaulbach ſo erſchienen ſein; ſeine Auffaſſung weicht, wie der Leſer ſofort erkennen wird, ziemlich weit von dem Text des Gedichtes ab.

Die Scene iſt der Platz vor dem Seiteneingange einer gothiſchen Kirche. Es iſt vermuthlich ſchon etwas ſpät; das Geläute; das die Gläubigen in den Tempel des Herrn rief, hat ſchon einige Minuten aufgehört. Schon tönen Orgelklang und Geſang aus dem heiligen Raum. Eine Mutter mit ihrem halberwachſenen Töchterchen, das ſie, es an der Taille umfaſſend, zu größerer Eile zu drängen ſcheint, und

einem kleinen Knaben, den sie an der anderen Hand führt, tritt noch eben zuletzt hinein. Sobald sie herein ist, wird die Kirchenthüre geschlossen werden. Doch nein! Da kommt noch ein Gast zum Tempel des Herrn — ein wunderschönes Mädchen von sechszehn, siebzehn Jahren. Die hat sich noch mehr verspätet, aber sie ist nicht Schuld daran. Sie hat erst die ganze Wohnung säubern und fegen, sie hat dem Mütterchen, das krank zu Hause im Lehnstuhl sitzen bleibt, die Suppe kochen müssen, und hat sich dann erst anziehen können, wie es einem ehrbaren Bürgermädchen ziemt, das die ganze Woche arbeitet und dann am Sonntag zeigen will, daß es auch „guter Leute" Kind ist. Wenn sie gleich keine anderen Schmucksachen hat, als die dünnen Ohrringe, die vielleicht nicht einmal von Gold sind — um so sauberer muß die Krause sein, die den schlanken Hals umgiebt, um so knapper muß das Mieder den schönen Busen umschließen, um so sorgsamer muß das üppige blonde Haar aus dem Gesicht gescheitelt und in zwei Zöpfen geflochten werden, die so mächtig sind, daß sie des runden Nackens gar nicht einmal als eines Stützpunktes zu bedürfen scheinen. Ja, und weshalb soll sie nicht noch schnell in das Gärtchen hinter dem Hause eilen und sich ein grünes Kränzchen pflücken, es auf das schöne Haar zu setzen, und ein Blumensträußchen, es mit dem Gebetbuch und dem Rosenkranz in die Hand zu nehmen? — Darüber ist es denn allerdings ein wenig spät geworden, und das Mütterchen im Lehnstuhl hat zur Eile getrieben und ein wenig gescholten, zuletzt aber doch stolz-zufrieden gelächelt, als das schöne Töchterchen sich von ihr verabschiedet und mit einem „Behüt' dich Gott" zur Thüre hinausgeeilt ist.

Und da kommt sie nun in dem vollen Glanze ihrer morgenfrischen Schönheit! Sie hat, eiligen Schritts und mit der Hand das lange Gewand ein wenig hebend, die Kirchthüre fast erreicht, ihr Schatten fällt schon vor ihr her auf die Stufen — da — wer sind die beiden Gestalten, die in diesem Moment aus der engen Straße um die Ecke der Kirche treten? Den unheimlichen Gesellen mit den widerlich verzerrten Zügen und den Schielaugen, der die Kapuze über den Kopf gezogen, die Arme unter den Mantel geschlagen hat, und sich halb hinter den Andern versteckt hat, bemerkt sie wohl kaum — aber der Andere! Es ist eine hohe, majestätische Gestalt in ritterlicher Tracht, das Barett in der Hand,

das Schwert an der Seite. Sein Haar bäumt ſich wie eines Löwen Mähne über der ſtolzen, gedankenſchweren Stirn und wallt in trotzigen Locken um das edle, ſchöne Antlitz. Er hat, wie er eben mit ſeinem Begleiter, der ihn wohl nicht abſichtslos des Weges führte, an der Kirche, die für Jenen verſchloſſen iſt, vorbei will, das Mädchen erblickt, und bleibt, wie vom Blitz getroffen, ſtehen, den linken Arm in Erſtaunen und Bewunderung gehoben und dem herrlichen Kinde mit den dunklen und jetzt in Leidenſchaft blitzenden Augen nachſchauend. Und, Gretchen! Du haſt in dieſe Augen geblickt und haſt ihre Gewalt empfunden! Du wendeſt, unwillig über den kecken Blick des Unbekannten, das Geſicht ab und ſchreiteſt eilig weiter — aber Dein eigenes in ſüßer Starrheit niederwärts blickendes Auge zeigt, daß Dir in dieſer Minute eine Offenbarung geworden, und daß Deine Ruhe hin iſt, für immer hin! Nicht umſonſt fiel ein dunkler Schatten vor Dir her auf die Schwelle des heiligen Gebäudes! Heute noch wirſt Du aus dem vergriffenen Büchlein, das Du da mit dem Roſenkranz und dem friſchen Blumenſtrauß in der Hand trägſt, Gebete lallen; aber nicht mehr „halb Kinderſpiele, halb Gott im Herzen"; ſondern ihn, einzig ihn, den ſchönen, ſtolzen, düſtern Mann, der Dir da draußen vor der Kirche begegnete, und dem Du bald in dem lauſchigen Garten hinter der Nachbarin Marthe Haus wieder begegnen ſollſt!

II.

Nicht umſonſt fiel ein dunkler Schatten vor Dir her auf die Schwelle des heiligen Gebäudes! Armes, armes Kind, wie iſt der holde Traum Deiner unſchuldigen Liebe ſo bald verflogen! Arme, arme Roſe, wie hat ſeitdem ein böſer Wurm Deinen holden Schmuck zerſtört! Da liegſt Du nun in einer Seitenkapelle derſelben Kirche auf den Stufen des Piedeſtals zu den Füßen der ſchmerzensreichen Mutter, die um ihre und ihres lieben Sohnes Noth, der todt auf ihrem Schoße liegt, ſeufzend zum Himmel blickt, und ſchreieſt aus der Tiefe Deines Herzens: „Hilf, rette mich von Schmach und Tod!" — Jammer, Jammer, von keiner Menſchenſeele zu faſſen! Die Aermſte hat ſich am frühſten Morgen aus ihrem Bette geſtohlen. Sie hat nicht daran gedacht, das ſchöne Haar zu ordnen. Die üppigen Flechten fallen ihr, wie ſie jetzt, zu-

sammengebrochen, mit tiefgebeugtem Haupte sich auf die gefalteten Hände stützend, knieend daliegt, aufgelöst über Nacken und Arme. Sie hat nicht an Mieder und Kleid gedacht. Sie hat sich nur ein weites Laken übergeworfen und das Laken gleitet der Knieenden von den Schultern und zeigt einen Theil des Halses und Busens und die Arme bis über die Ellenbogen bloß. Durch ein Fenster in der Mauer links fällt ein Sonnenstrahl in die graue Morgendämmerung der Kapelle, über das Piedestal und über die Gestalt der Knieenden. Aber sie sieht die Sonne nicht; sie will, sie kann die Sonne nicht sehen. Das schöne Haupt ist tief gesenkt, ach, so tief! Wer von uns wagte einen Blick zu werfen in das gramzerrissene Gesicht und die von Thränen überströmenden Augen der Unglücklichen!

Von uns keiner — aber von den Weibern, die da um den Brunnen auf dem kleinen Marktplatz, auf welchen wir durch den weiten, offenen Bogen der Kapelle blicken, herumstehen und die Köpfe zusammenstecken, und sich in die Ohren tuscheln von dem Gretchen, dem stolzen Ding, das doch nun endlich zu Fall gekommen ist, und vor Verwunderung die Hände zusammenschlagen und das Wasser aus dem Eimer überlaufen lassen, von denen möchten es alle! Sie haben kein Mitleid; sie empfinden nur gemeinste Schadenfreude, vor allen das derbe, üppige Mädchen, das mit der Hand nach dem armen Gretchen deutet.

Die rothen Sonnenstrahlen spielen um die alten Giebelhäuser des Marktes. Die Tauben flattern aus dem Schlage in dem Erkerthurm an dem Eckhause. Die Erde ist so frühlingsheiter, so jung; die Sonne so schön! Was weiß die Erde von all' dem Jammer, den sie trägt; was weiß die Sonne von der Unglücklichen, die vor dem Bilde der Mater dolorosa sich windet in ihrer Todesnoth! —

Clärchen.

Clärchen im Egmont iſt Gretchens Schweſter — in mehr als einer Hinſicht. Beide ſind die Kinder des Dichterjünglings, empfangen in der Vollkraft poetiſcher Schaffungsluſt, als die Welt noch morgenfriſch vor ſeinem trunkenen Auge lag; in jener romantiſchen Zeit, deren poetiſcher Duft uns noch entzückend aus den vornehm-ruhigen Blättern von „Dichtung und Wahrheit“ anweht. Beide ſind die Typen des deutſchen Bürgermädchens, in ihrer unſchuldvollen Reinheit, ihrer reizenden Naivität, in ihrer durch keine entnervende Cultur gebrochenen, naturwüchſigen Kraft — voll kindlichen Vertrauens, hingebend, ganz Entſagung, ganz Liebe — aber auch ſobald der „Ruf zur Leidenſchaft“ an ſie ergeht, des höchſten tragiſchen Pathos fähig; für ihre Ehre, für ihre Liebe das Leben abſtreifend wie ein Kleid. Und endlich ſind ſie Schweſtern in ihrem thränenreichen Geſchick. Beide werden ſie durch eine unwiderſtehliche Gewalt der engen bürgerlichen Sphäre, in der ihnen ein ruhiges Glück geſichert ſchien, entriſſen, hinaufgewirbelt in die Sonnennähe, wo ihnen die icariſchen Flügel ſchmelzen und aus der ſie hinabſtürzen in zerſchmetterndem Fall.

Freilich, ſo ähnlich ſie ſich auf der einen Seite ſind, ſo verſchieden ſind ſie auf der anderen. Clärchen tritt ſchon deshalb in ſchärferen und beſtimmteren Linien und Farben vor uns hin, weil der Mann, mit deſſen Schickſal das ihrige verknüpft iſt, eine hiſtoriſche, nicht, wie Fauſt, eine mythiſche Perſönlichkeit iſt. Zeit und Ort im Egmont ſind ganz genau beſtimmt. Gretchen wächſt auf in ihrer Mutter einfacher Wohnung, ſtill und heimlich, wie ein Veilchen unter dem Mooſe. Ihr Horizont iſt von der alten Stadtmauer, über welche die Wolken ziehen, begrenzt, und es iſt nicht ohne Bedeutung, daß auf Kaulbachs Bilde überall zwiſchen den Steinen langes Gras in idylliſcher Ruhe emporſproßt. Clärchen iſt eine halbe Politikerin, ſie verfolgt mit dem größten Intereſſe die Ereigniſſe, ſie kennt die Führer der Bewegung. Gretchens Lieblingslied iſt die oſſianiſch-ſchwermüthige Ballade vom König von Thule, der ſeiner Buhle treu war bis über's Grab; Clärchens Leibſtück iſt ein munteres Soldatenliedchen. Gretchen hat, bevor ſie Fauſt geſehen, wohl kaum von Liebe

geträumt; Clärchen verſteht ſich auf Herzensverhältniſſe ſehr gut und ſagt, von Brakenburg ſprechend, mit einer Einſicht, die einer Weltdame Ehre machen würde: „Ich hätte ihn heirathen können und glaube, ich war nie in ihn verliebt.“ Clärchen hat, verglichen mit Gretchen, etwas Nüchternes, Proſaiſches, und erhebt ſich erſt, als das Unglück über ihren Geliebten und ſie ſelbſt hereinbricht, zu der poetiſchen Höhe, auf der ſich Gretchen von Anfang an befindet.

Und hier auf der höchſten poetiſchen Höhe der tragiſchen Leidenſchaft hat der Künſtler ſeine Heldin erfaßt. Es iſt die erſte Scene des fünften Aufzuges. Clärchen hat Egmonts Gefangennehmung erfahren und eilt, begleitet von Brakenburg, durch die Straßen, die Bürger zum Kampf aufrufend.

Es iſt Abenddämmerung; der Rauch aus den Schornſteinen der alterthümlich niederländiſchen Häuſer mit den hohen, vielſtöckigen Giebeln, wälzt ſich langſam und ſchwer über die Dächer. Geſpenſterhaft blicken durch den Nebel die hohen Thürme einer gothiſchen Kathedrale. Clärchen ſteht auf der unterſten Stufe der Treppe, die zu einem Hauſe führt, im höchſten Affect die Arme in der Luft breitend. Die Haare haben ſich zum Theil losgeneſtelt; eine der Flechten fällt halb aufgelöſt über den Rücken. Ihre Augen blicken ſtier, der Mund iſt in ſcharfen Linien, wie der eines laut Rufenden, geöffnet. Die Bürger, zu denen ſie geſprochen hat, drücken ſich eben davon. Der Schneider Jetter, der ſich mit einem wunderbar albernen Geſicht halb umwendet, ſcheint Brakenburg zuzurufen: „Schaff' ſie bei Seite, ſie dauert mich!“ Der Eine hat ſich den Hut tief auf die Ohren gezogen und ballt die Hände in den Taſchen; ein Anderer hat Muth genug, die geballten Fäuſte offen zu zeigen, aber dabei iſt er — charakteriſtiſch genug — der Leithammel der lammherzig, davonlaufenden Memmen. Das Auditorium, das dem armen Clärchen noch bleibt, beſteht aus Fiſchweibern, die mit ihren Waaren auf den Stufen der Treppe ſitzen. Die Eine, mit einem Kinde an der Bruſt, blickt mitleidig zu dem unglücklichen Mädchen empor; eine andere, ein häßliches, altes Weib, hält ſich ſchreiend die Ohren zu — die Uebrigen ſtarren in dumpfer Gleichgültigkeit oder thatloſem Staunen auf die Heldin. Neben Clärchen ſteht Brakenburg. Er hat die Hände flehend gefaltet; er ruft Clärchen die mahnenden Worte zu: „Beſinne dich, Liebe, wozu hilft es uns!“ Armer

Brakenburg! Wie tief der Gram das schöne Gesicht zerwühlt hat, daß auch keine Spur von Jugendlichkeit und Frische mehr darin zu entdecken ist! Wie ihm das dunkle Haar wirr und lose über das blasse, lebensmüde Antlitz fällt! —

„Wie eine Fahne wehrlos ein edles Heer von Kriegern wehend anführt, so soll mein Geist um eure Häupter flammen, und Liebe und Muth das schwankende, zerstreute Volk zu einem fürchterlichen Heere vereinigen.“ Und wie eine wehende Fahne ist Clärchens schlanke, weit ausschreitende Gestalt mit den fliegenden Gewändern und den hoch erhobenen, wehrlosen Händen anzuschauen. So will sie dem Volk voranstürmen. Und nun, welch' grauenhafte Ironie! Dieses Volk, das nicht, einem Bergstrom gleich, hinter ihr herrast, sondern wie eine Schafheerde, die Köpfe duckend, vor ihr davonflieht! Diese Fischweiber, die sich die Ohren zuhalten! Dieser Brakenburg, das Bild hilflosen Mitleids! Und im Hintergrunde die Kriegsknechte Alba's, die auf ihre Hellebarden gestützt, grinsend auf die Scene herabblicken und zu sagen scheinen: „Ereifre dich nicht umsonst, Kleine! Dein Liebster sitzt in gutem Verwahrsam, und mit deinen wehrlosen Händen kannst du die Mauern seines Kerkers nicht einreißen!“

Adelheid.

Es ist bezeichnend für Goethe's Temperament, zum wenigsten für das Temperament des jungen Goethe, daß er sich, wie er selbst erzählt, von der Gestalt der Adelheid, die seine freie Schöpfung war — denn die Selbstbiographie des Ritters mit der eisernen Hand weiß wohl von einem Ritter Fabian von Walldorf, aber nichts von einer schönen Wittwe Adelheid von Walldorf — im Anfang gänzlich bezaubern ließ. Pygmalion entbrannte in Liebe zu seiner Galathea, der Schöpfer kniete anbetend vor seiner Statue! In der That ist die erste Bearbeitung des Schauspiels der beste Beleg zu diesem naiven Selbstbekenntniß. In dieser ersten Bearbeitung, die nebenbei die bei weitem genialste ist, spielt Adelheid eine noch viel bedeutendere Rolle, als in den andern beiden. Hier ist sie nur ein schönes, buhlerisches Weib; dort ist sie der

Dämon der ſinnlichen Liebe ſelbſt, vor der ſich Alles in den Staub wirft: Ritter und Knappe, Zigeunerhauptmann und Zigeunerbub, der ausgeſandte Mörder der heiligen Vehme: ein tödtlich ſchönes Geſpenſt, ein Vampyr, eine Teufelin, die ſich mit dem Herzblut der Unglücklichen nährt, die ihr verſengender Blick getroffen hat.

Das Motiv zu dem Bilde iſt aus der erſten Scene des zweiten Actes genommen.

Ein Saal im Palaſt des Biſchofs zu Bamberg.

Der Biſchof und Adelheid ſpielen Schach. Der Biſchof, eine alte, zuſammengefallene Geſtalt im prieſterlichen Hausrock, das Käppchen auf dem kahlen Haupt, ſitzt in einem großen Lehnſtuhl dem Beſchauer faſt den Rücken zukehrend. Er geht ganz in dem Spiel auf; die herunter hängende Oberlippe, das nachdenkliche Geſicht zeigen, daß er über den Zug, den er eben thun will, noch nicht ganz im Klaren iſt. Adelheid ſitzt ihm gegenüber auf einem Sopha. Das Spiel intereſſirt ſie nicht, oder wenigſtens nicht mehr. Sie ſieht den Biſchof mit einem liſtigen Blick, der viel von dem Blicke der Katze hat, die nahe neben ihr auf dem Sopha liegt, an; aber ſie will ſich wohl nur verſichern, daß die Aufmerkſamkeit des alten Mannes ganz dem Spiele zugewendet iſt, und ſchon im nächſten Momente wird ſie nach links einen koketten Blick werfen, zu ſehen, ob Franz, welcher, die eine Hand auf die Seitenkiſſen des Sophas ſtützend, in der Thür lehnt und ſie mit dem verſchlingenden Ausdruck glühendſter, verzehrender Leidenſchaft anſtarrt, wohl den Sinn des Liedes verſtanden hat, das zu ihrer Rechten der höfiſche Liebetraut zur Zither ſingt:

Mit Pfeilen und Bogen
Cupido geflogen,
Die Fackel in Brand —
— — — —
Da fand er die Buſen
Ach leider ſo blos,
Sie nahmen ſo willig
Ihn all auf den Schooß.
Er ſchüttet die Pfeile
Zum Feuer hinein,
Sie herzten und drückten
Und wiegten ihn ein.
Hei ei o! Popeio!

Wie er ſich hebt auf den Fußſpitzen, der verlebte Höfling, um mit widerlichem Lächeln den Anblick der Reize zu genießen, die Cupido auf ſeinem Fluge „ach, leider ſo blos“ findet! Wie zierlich er die Leier hält, wie kokett er beim Singen den durchaus nicht mehr mit allen Zähnen verſehenen Mund öffnet!

„Ich wollte meinen Vater ermorden, der mir dieſen Platz ſtreitig machte!“ — armer Franz! Aber ſolche Gedanken kommen einem Weltkinde wie Dir beim Anblick eines ſolchen Weibes, beim Anhören ſolcher Lieder! Und was flüſtert Dir denn da der aufgedunſene Pfaff mit dem grotesk ſinnlichen Geſicht, der Abt, oder, wie ihn Liebetraut nennt, das Weinfaß von Fulda, in's Ohr? Gewiß erklärt dir der heilige Mann den Sinn und die Bedeutung der Wandgemälde: was es für eine Bewandtniß hat mit dem Apfel, den Eva dem Adam zu koſten gab, und mit dem Baum der Erkenntniß, und wieſo der Tod der Sünde Sold ſei; und weshalb Moſes ob deinem Haupte ſo feierlich auf die Geſetzestafel deutet, und warum der Engel auf dem Knauf der andern Säule ſo verzweiflungsvoll das Antlitz mit beiden Händen verhüllt!

Leonore.

Leonore.

Zum erſtenmal trat ich, noch unterſtützt
Von meinen Frauen, aus dem Krankenzimmer,
Da kam Lucretia voll frohen Lebens
Herbei und führte Dich an ihrer Hand,
Du warſt der Erſte, der im neuen Leben
Mir neu und unbekannt entgegentrat,
— — — — — — — — — —

Taſſo.

Und ich, der ich betäubt von dem Gewimmel
Des drängenden Gewühls, von ſo viel Glanz
Geblendet, und von mancher Leidenſchaft
Bewegt, durch ſtille Gänge des Palaſt's
An Deiner Schweſter Seite ſchweigend ging,
Dann in das Zimmer trat, wo Du uns bald
Auf Deine Frau'n gelehnt erſchieneſt — Mir,
Welch' ein Moment war dieſer.

Es hat dem Künſtler gefallen, anſtatt eine Scene der Goethe'ſchen Dichtung nur die Schilderung eines Vorganges (Torquato Taſſo, II. Act, I. Scene), die der erſten Begegnung des Dichterjünglings und der Prinzeſſin, wie ſie in den oben citirten Verſen erzählt iſt, zur Darſtellung zu bringen. Oder, um genauer zu ſprechen, nicht ganz ſo, wie ſie dort geſchildert iſt, ſondern mit nicht unerheblichen Abweichungen, wie wir deren ſchon öfter auf dieſen Blättern begegnet ſind, und noch begegnen werden. Eine treffliche Scene in einem Drama oder Roman iſt nicht immer ein gleich trefflicher Vorwurf für den Maler. Was war am Ende auch aus einer fürſtlichen, jungen Dame, die ſich, von einer ſchweren Krankheit kaum geneſen, auf ihre Frauen geſtützt, zum erſten Male aus dem Krankenzimmer in das Nebengemach wagt, maleriſch viel zu machen? Für die Phantaſie iſt es immer ein rührendes Bild; aber die krankhafte Bläſſe, die Magerkeit der Formen, der leidende Zug in dem Geſicht einer Reconvalescentin, haben, auch von der Hand eines Meiſters dargeſtellt, auf dem Papiere, auf der Leinwand wenig Anziehendes. Der Künſtler nun, dem dieſe Scene, vermuthlich der begleitenden Frauen wegen, ein beſonders günſtiger Vorwurf ſchien, hat ſeitdem ein paar Sommerwochen vergehen und die Prinzeſſin zwiſchen Lorbeer- und Myrthenhainen in balſamiſcher, ſpringquelldurchkühlter Gartenluft den zarten Glanz ihrer Schönheit und die liebliche Fülle der herrlichſten Glieder wieder gewinnen laſſen, wenn auch die holden Wangen vielleicht noch um einen Schatten blaſſer ſind und es um den reizenden Mund noch ein klein wenig melancholiſcher zuckt, als wie ſonſt.

Ein reicher Kranz charakteriſtiſcher Frauengeſtalten umgiebt die Prinzeſſin. Welch' herrlicher Mezzo-Sopran mag der vollen Bruſt der jungen Dame entſtrömen, die links neben der Fürſtin im Vordergrunde mit der Laute in der Hand auf einem Tabouret ſitzt, und unter der wir uns wohl Leonore Sanvitale (die andere Leonore) zu denken haben! Welch' Bewußtſein ihrer Würde in dem ſcharfgeſchnittenen Geſicht der Frau Oberhofmeiſterin, die eben aus dem Buche ſo eifrig vorgeleſen hat, daß ſie von dem jungen Hoffräulein in dem kokett ausgeſchnittenen Kleide neben ihr erſt auf das Hereinkommen des Dichterjünglings aufmerkſam gemacht werden muß! Und nun, neben dieſer jungen (und, wie wir fürchten, etwas genußſüchtigen) Schönen die Nonne mit den ſtrengen,

weltentſagenden, ſchmerzensreichen Zügen, die ſo glücklich an das edle Antlitz des Dichters der Divina Commedia erinnern!

Wohl mußt Du, ſchüchterner Sänger, vor all dieſen Blicken die Augen niederſchlagen, welch' freundlich ermuthigende Worte Dir auch Lucretia, die Schweſter der Prinzeſſin, die Dich einführt und deren geiſtreich gutes Geſicht liebenswürdig bemutternd auf Dich blickt, Dir auf dem Weg hierher durch den ſtillen Park geſagt haben mag. Oder haſt Du weder die Lautenſpielerin, noch die Vorleſerin, noch das Hoffräulein, noch die Nonne geſehen, ſondern ſie, einzig ſie, zu der Du bald ſagen wirſt:

Was auch in meinem Liede wiederklingt,
Ich bin nur Einer, Einer Alles ſchuldig!

Iphigenie.

„Trifft man denn gar wieder einmal auf eine Arbeit von Raphael, oder die ihm wenigſtens mit einiger Wahrſcheinlichkeit zugeſchrieben wird, ſo iſt man gleich vollkommen geheilt und froh. So habe ich eine heilige Agathe gefunden, ein koſtbares, obgleich nicht ganz wohlerhaltenes Bild. Der Künſtler hat ihr eine geſunde, ſichere Jungfräulichkeit gegeben, doch ohne Kälte und Rohheit. Ich habe mir die Geſtalt wohl gemerkt, und werde ihr im Geiſt meine Iphigenie vorleſen und meine Heldin nichts ſagen laſſen, was dieſe Heilige nicht ausſprechen möchte.“ (Ital. Reiſe.)

Wie weit die Geſtalt der Iphigenie der vom Dichter bewunderten Heiligen ähnlich iſt — wir wüßten es nicht zu ſagen: das aber können wir mit Beſtimmtheit behaupten: wenn jenes Heiligenbild auszuſprechen verdient, was Goethe ſeiner Iphigenie in den Mund legt, ſo muß es ein überaus herrliches Bild ſein. Iphigenie iſt vielleicht mehr als irgend eine von Goethe's Frauengeſtalten der höchſte Ausdruck ſeiner Idee vom Weibe, der Inbegriff gleichſam des „ewig Weiblichen,“ das Ideal ſeiner Ideale, die Prieſterin einer gütigen Gottheit, ja die Vertreterin der Gottheit auf Erden, der beſeligende Genius der Menſchlichkeit, die da „edel ſei, hülfreich und gut.“

So wandelt die Hohe, Unvergleichliche durch Goethe's Dichtung, ein wildes Barbarenvolk zu milderen Sitten bekehrend, die rauhe Leidenschaft des Königs zügelnd, den unseligen Bruder von dem Fluch der Götter erlösend, die Arglist des Freundes mit ihrer Wahrhaftigkeit durchkreuzend, den jäh auflodernden Streit der Männer beschwichtigend, Alles mild und gut zum guten Ausgang führend, — und so hat sie der Künstler darzustellen versucht. Eben hat sie sich dem Bruder entdeckt, aber durch den Nebel des Wahnsinns, der seine Augen umschattet, weiß er die Gefundene nicht zu erkennen; schilt „einer Schwester reine Himmelsfreude unbesonnene, strafbare Lust.“ Und als er nun vor dem Strahl der Wahrheit, der von ihrer reinen Stirn leuchtet, das Auge nicht länger verschließen kann, da entzündet dieser Strahl in dem zerrissenen Busen nicht Glück und Entzücken, da sieht er nur in der Schwester die Priesterin der tödtlichen Gottheit, in sich selbst das Opfer, in diesem Zusammentreffen nur die letzte Folge des Fluches, der auf Tantalus Hause liegt. Er beklagt, daß Electra nicht zugegen sei, damit auch sie mit ihnen zu Grunde gehe; er dankt den Göttern, daß sie ihn ohne Kinder auszurotten beschlossen haben. Komm, ruft er der Schwester zu:

Komm kinderlos und schuldlos mit hinab!
Du siehst mich mit Erbarmen an? laß ab!
Mit solchen Blicken suchte Klytemnästra
Sich einen Weg nach ihres Sohnes Herzen;
Doch sein geschwung'ner Arm traf ihre Brust.
Die Mutter fiel! — Tritt auf, unwill'ger Geist!
Im Kreis geschlossen tretet an, ihr Furien,
Und wohnet dem willkomm'nen Schauspiel bei,
Dem letzten, gräßlichsten, das ihr bereitet!

Und da treten sie heran, da lagern sie auf der Schwelle des heiligen Raumes, den sie nicht betreten dürfen. Oreſt verhüllt sein Antlitz, die Grauengestalten nicht zu sehen, sich selbst nicht zu sehen, denn sie sind — er selbst: sein eigenes Gewissen, „die ewige Betrachtung des Geschehen'nen,“ das Bewußtsein seiner Unthat, seiner Schuld; sie sind: die Verzweiflung und die Reue und das Mitleid, das thränenreiche, hülflose Mitleid, das wir, wenn das Unglück seine scharfen Krallen in unser Herz schlägt, mit uns selber haben.

Und unendliches Mitleid liegt in den feuchten, strahlenden Augen, in den leise zuckenden Lippen Iphigeniens, aber es ist nicht hülflos dieses Mitleid, es ist der Hülfe voll, ist voll der Kraft, zu lösen, zu erlösen. Erhebe Dich, Orest, aus der Tiefe Deines Falls! Apoll gab Dir das Wort:

„im Heiligthum der Schwester
Sei Trost und Hülf' und Rückkehr Dir bereitet.
Der Götter Worte sind nicht doppelsinnig."

Eugenie.

Ein hohes, stattliches Gemach, im reichsten Rococo ganz im Charakter des Portraits an der Wand — im Vordergrunde ein wunderschönes Mädchen in prachtvoller Toilette, knieend vor einem Stellspiegel im Begriff, sich ein Ordensband umzulegen, aufschauend zu einer älteren Dame, die nachdenklich, und den Finger warnend erhebend, auf die junge Schönheit herabschaut — auf dem Tische neben dem Stellspiegel Perlen und Diamanten, zu Füßen der Aelteren eine geöffnete Truhe, die eine Welt von Schätzen zu bergen scheint — — woraus ist doch nur gleich dies?

Goethe's „Natürliche Tochter" wird jetzt so wenig mehr gelesen — auf der Bühne hat das Stück ohnedies niemals heimisch werden können, und wird jetzt kaum wohl jemals noch aufgeführt — daß manche unserer Leser es uns vielleicht Dank wissen werden, wenn wir mit einigen Worten an den Inhalt desselben erinnern. — Eugenie, die natürliche Tochter des Herzogs, Oheims des regierenden Königs, soll bei Hofe eingeführt werden. Ihr Bruder, der rechte Sohn des Herzogs und sein Anhang haben dem jungen Mädchen den Untergang geschworen. Man will sie nach den Colonien schicken, während man das Gerücht verbreitet, sie sei auf der Jagd durch einen unglücklichen Zufall umgekommen. Die Seele dieses Complotts ist der Sekretär, der Verlobte von Eugeniens Erzieherin. Er weiht seine Braut in das Geheimniß ein; sie muß, will sie das geliebte Kind vor gänzlichem Untergange bewahren, auf den Plan eingehen. Eugenie ahnt von dem allen nichts, zum mindesten hält sie die Gefahr für lange

nicht so groß, sie ist voller Hoffnungen und Pläne für die Zukunft; ja sie ist leichten Sinnes genug, dem Gebot des vorsichtigen Vaters entgegen, die Truhe zu öffnen, in welcher er ihr den Schmuck sendet, den sie in wenigen Tagen bei Hofe tragen soll. Diamanten und Perlen, kostbare Gewänder findet sie in der Truhe. Sie freut sich des königlichen Glanzes, sie legt die Kostbarkeiten, eine nach der andern, an. Endlich findet sie das Ordensband.

„Was seh' ich! diese Rolle! ganz gewiß
Das Ordensband der ersten Fürstentöchter!
Auch dieses werd' ich tragen! Nur geschwind!
Laß sehen wie es kleidet? Es gehört
Zum ganzen Prunk; so sei auch das versucht!
— — — — — — — — —
O meine Liebe! Was bedeutend schmückt,
Es ist durchaus gefährlich. Laß auch mir
Das Muthgefühl, was mir begegnen kann,
So prächtig ausgerüstet zu erwarten.
Unwiderruflich, Freundin, bleibt mein Glück.

Menschenschönheit ohne Seelenadel ist im Grunde ein Widerspruch; und wem „Adelheid" im Götz von Berlichingen auf Kaulbachs Bilde nicht schön genug vorkommt, möge das wohl bedenken Hier ist wahre, d. h. seelendurchleuchtete Schönheit, hier in diesem jugendlichen, von Geist und Leben von Muth und Glück strahlenden Antlitz; ein unsäglicher Liebreiz in diesen weichen und doch so kühnen Zügen, in diesen schmachtenden und doch so hellen Augen, in dieser mädchenhaften und doch so gesättigten Gestalt!

Und nun wende man den Blick zu der älteren Dame, dem Schatten neben dem glänzenden Licht! Auch sie ist einst schön gewesen, vielleicht wäre sie es noch, wenn ein freundliches Lächeln die strengen Züge erhellte. Aber woher sollte das Lächeln kommen! Sie hat zu tief in diese Welt geschaut, die arge höfische Welt der Intrigue, der Kabale, des gottgesalbten Egoismus und der königlich bezahlten Schmeichelei, und darüber sind ihre schönen Augen starr und kalt geworden und ihre rosigen Lippen scharf und dünn, und jetzt erhebt sie warnend die Hand:

O wär' es möglich, daß Du meinen Worten
Gehör verliehest, Einen Augenblick!

Aber sie weiß, daß es nicht möglich ist, denn was die Unglückliche aufschrecken würde aus ihrem Traum — sie darf es nicht sagen. Ihre Lippen sind versiegelt. In ihrem verschlossenen Herzen lautet das Echo der letzten Worte Eugeniens: „Das Schicksal, das Dich trifft, unwiderruflich!“

Helena.

„Wer sie erkennt, der darf sie nicht entbehren.“ Wer die in der Person der Helena personificirte klassische Schönheit, die Schönheit griechischer Sculptur und Dichtkunst, erkannt hat, der darf, der kann sie nicht entbehren — das ist die prosaische Erklärung der obigen Worte, die Faust, als er im Zauberspiele auf der kaiserlichen Hofburg die Vielumworbene zum ersten Mal erblickt, aus tief bewegtem Herzen ruft. Dieser unwiderstehliche, wahrhaft dämonische Drang: sich durchgeisten zu lassen von der idealen Weihe, welche die Werke aus der Blüthezeit der griechischen Kunst verklärt und sie für alle Zeiten dem strebenden Künstler zu einzig hohen Vorbildern macht, ist, wie es denn als das Merkzeichen unserer ganzen klassischen Dichtungsperiode bezeichnet werden kann, auch das Thema jenes wunderlichen dritten Actes im zweiten Theile des Faust: der Vermählung Fausts und der Helena, das heißt: des deutschen Geistes mit dem griechisch-antiken Geiste. Denn zur Darstellung dieses cultur-historischen Factums hat der Dichter das Motiv ausgebeutet, das ihm die alte Puppenkomödie bot. Dort ist der Besitz des schönsten Weibes einfach ein Sinnbild des ungemessenen irdischen Genusses, für den der Doctor Faustus seiner Seelen Seligkeit dem Teufel verkauft; aber der Goethe'sche Faust des zweiten Theiles wird nicht mehr von so naiver Genußsucht geplagt; er ist mittlerweile ein romantisches Gespenst geworden ohne eine Spur von der titanischen Kraft, die in dem Uebermenschen des ersten Theiles sprüht, ja selbst ohne Sinnlichkeit, denn seine Liebe zur Helena ist gespenstisch und traumhaft, wie die Frucht dieser Liebe, Euphorion — ein geistreicher Einfall des Dichters ist.

Der zweite Theil des Faust wird im Allgemeinen nur
ch wenig gelesen, auch bedarf es einer genauen Kenntniß
sselben zum Verständniß unseres Bildes kaum. Nur von
uphorion, dem wunderbaren Sohne, welcher dem hohen
lternpaare geboren ist, nachdem sie sich kaum unter schattigen
almen in Liebe gesellt, scheint es nöthig, Einiges zu sagen.
ekanntlich ist unter diesem sonderbaren „Genius ohne Flügel,
unenartig ohne Thierheit“ kein Geringerer als Lord Byron
meint, dessen kurze merkwürdige Laufbahn der Dichtergreis
t dem lebhaftesten Interesse verfolgte, auf dessen „grenzen-
se Genialität“ er wiederholt zu sprechen kommt, und dem
nun hier in der Gestalt des Euphorion, der, flügellos,
n höchsten Flug wagt, und nach kurzem Aufschwung, wie
st Ikarus, auf der platten Erde jämmerlich zerschellt, ein
undschaftliches Denkmal gesetzt hat. Eine innere literarisch-
torische Berechtigung hat es offenbar nicht, den Dichter des
eltschmerzes par excellence als den Sprößling einer sol-
n Vermählung aufzustellen; denn nicht die Byron'sche, son-
n die Goethe-Schiller'sche Poesie ist es, in welcher wir die
öne Frucht der Verbindung zu erkennen haben; es ist eben,
e wir oben uns zu sagen erlaubten, ein geistreicher Ein-
l, und jedenfalls ist der „Trauergesang,“ mit welchem der
or das frühe Ende des Euphorion beklagt, charakteristischer,
das Spiel selbst.

Ach! zum Erdenglück geboren,
Hoher Ahnen, großer Kraft,
Leider! früh Dir selbst verloren
Jugendblüthe weggerafft;
Scharfer Blick, die Welt zu schauen,
Mitsinn jedem Herzensdrang,
Liebesgluth der besten Frauen
Und ein eigenster Gesang.

Das Scheusal schließlich mit dem geistreichen Gesicht,
s aus der Rosenhecke auf die Liebenden schaut, ist Phorkyas,
Helena Haushälterin, alias Mephisto. Und nun die Lie-
den selbst! Bedarf die Situation, bedürfen die in der
nne des höchsten Glückes halbgeschlossenen Augenlider des
nsten Weibes, die herrlichen Formen des unsterblichen
bes, der sich so zärtlich an die Heldengestalt des hohen

Geliebten ſchmiegt, eines Commentars? oder wer weiß einen verſtändnißinnigeren, als die Verſe Freiligraths:

„In ihrer Liebe Nacht verſunken,
Sind ſie entfloh'n aus Welt und Zeit."

Lotte.

Wer kennt ſie nicht, die reizende Geſchichte, wie Werther Lotten zum Ball abholen will und ſie beim Butterbrodſchneiden unter ihren Geſchwiſtern überraſcht! Dieſe ſo einfache, unſterbliche Geſchichte! Hat ſie doch ein Jeder von uns geleſen — nein nicht geleſen! mit erlebt; iſt doch ein Jeder von uns mit ſeiner Tänzerin, „einem guten, ſchönen, übrigens unbedeutenden Mädchen," und ihrer Baſe in der Kutſche durch den ausgehauenen Wald gefahren, um Charlotte S .... abzuholen, und hat die Sonne beobachtet, die nur noch eine Viertelſtunde vom Gebirge entfernt war und die weißgrauen Gewitterwölkchen, und hat ſeine ängſtlichen Begleiterinnen mit anmaßlicher Wetterkunde getäuſcht; iſt dann, als der Wagen am Hofthor hielt, hinabgeſprungen, durch den Hof nach dem wohlgebauten Hauſe gegangen, die vorliegende Treppe hinaufgeſtiegen, in die Thür getreten und — welch' ein Bild, das ſich nun plötzlich ſeinen erſtaunten Augen zeigt! Da mitten in dem Zimmer und mitten in einer wimmelnden Schaar von Kindern ſteht ein ſchönes, ſchlankes Mädchen in einem einfachen geſchmackvollen Ballanzuge — weißes, etwas tief ausgeſchnittenes Kleid, wie es die Mode verlangt. Das ſchöne, reiche Haar gleichmäßig aus dem Geſichte gekämmt und oben zu einem Toupet aufgebauſcht, das ein Kranz von natürlichen Roſen, der hinten in einer Schleife endigt, umgiebt. Das iſt, ein paar Schleifen an Buſen und Armen nicht zu vergeſſen, ihr ganzer Schmuck, nein, nicht ihr ganzer Schmuck! Oder wäre das große Schwarzbrod, von dem ſie eben, es feſt gegen den ſchönen Buſen drückend, ein Stück abſchneidet, kein Schmuck für dieſe ſo holde, jungfräuliche Mutter? Ihr Geſicht mit den bedeutenden Zügen iſt ruhig und ernſt; die ſchönen, braunen Augen blicken auf die Kinderſchaar herab und ſcheinen dasjenige aufzuſuchen, welches „die-

ſes Stück hier haben ſoll.“ Das Stück iſt noch nicht ganz abgeſchnitten; es kann noch ein wenig größer gemacht werden, und dann wird es wohl der pausbäckige prächtige Bengel bekommen, der ordentlich kläglich bittend zu der Göttergeſtalt der großen Schweſter hinaufſchaut. Einige ſind ſchon abgefunden. Zuvörderſt das Kind, bei deſſen Geburt die Mama ſtarb und die achtzehnjährige Lotte zur Mutterſtelle berufen wurde, das hier rechts im Vordergrunde, auf dem hohen Kinderſtühlchen ſitzt, in voller Werdeluſt ſich ſchon beider Schuhchen und eines der Strümpfchen entledigt hat und eben daran iſt, mit den kleinen, wie Hände beweglichen Füßen das andere Strümpfchen auch herunter zu ſtreifen. Alle zweiunddreißig Zähne hat es nun wohl noch nicht; jedenfalls müſſen die, welche es hat, gut ſein, denn es beißt wacker auf ſein Stückchen Brod los. Auch der älteſte Junge hat in ſein Brod ſchon tüchtig hineingebiſſen und ſeine ganze linke Backe mit Butter beſchmiert. Jetzt ſoll Schweſter Sophie auch abbeißen; Schweſter Sophie, die, wenn Lotte weggefahren iſt, das Regiment führt, trotzdem ſie nur elf Jahre, und alſo mehrere Jahre jünger als der Wildfang von Bruder iſt, und mit ihrer Haube auf dem Kopfe und dem Strickſtrumpf in der Hand die mangelnden Jahre durch ein klein wenig pedantiſche Würde zu erſetzen ſucht. Sie wird wohl ihre liebe Noth haben, das kleine Hausmütterchen! Von dem zweitälteſten Bruder wenigſtens, der hinter Lottens Rücken, halb in Uebermuth und halb in ſchalkhafter Naſchhaftigkeit, heimlich nach den Früchten in der Schaale auf dem Spiegeltiſch langt, ſind wir nicht ſicher, ob er nicht manchmal, wie z. B. ſchon in dieſem Augenblicke, die Ruthe verdient, deren Griff ſo ominös gerade über ſeinem Lockenkopf hinter dem Spiegel hervorragt.

Und welch ſchalkhafter Humor in dieſen Windeln auf dem Kinderſtühlchen; dieſem Hemdchen, das ſo ungenirt aus dem Höschen des kleinen Buben hervorſchaut, der ſich auf die Fußſpitzen hebt, und ſeiner Schweſter, hoffen wir mit nicht allzu ſchmutzigen Händen, in das ſchöne, weiße Ballkleid faßt! Und nun ſchaue man auf dieſes Paar im Vordergrunde, auf dieſes ausgeleierte Hottepferd mit dem eckigen Stumpfſchwanz und die Katze, die mit dem langen Schweif ſo zierlich ringelt, wie ſie ſich, das todte Hottepferd und die lebendige Katze, ſo grimmig aus ihren Schielaugen anblicken! —

Mignon.

Mignon gehört zu jenen räthſelhaften poetiſchen Geſtalten, die geiſtreiche Dichter nur deshalb erfunden zu haben ſcheinen, um der Mit- und Nachwelt etwas zu rathen zu geben. Zum wenigſten ſieht der proſaiſche Verſtand in ihnen nichts, als durchaus unberechenbare Phänomene, die man eben in ihrer kometenhaften Natur gelten laſſen muß, ohne zu fragen, woher ſie kommen, wohin ſie gehen und wie der Kern ihres Weſens denn eigentlich beſchaffen iſt. Auch hat der proſaiſche Verſtand von ſeinem Standpunkte aus Recht, wenn er ſich gegen Mignon und ähnliche Erſcheinungen abwehrend verhält. Sie gehören in eine andere Sphäre, wenn ſie auch unzweifelhaft ihre natürliche Baſis in dieſer urnatürlichen Welt haben, ſo daß man, um genauer zu ſprechen, ſagen müßte, ſie wachſen in eine andere Welt hinüber, in die Welt, die ſich nur der geheimnißvollen Kraft, welche wir die Phantaſie nennen, erſchließt.

Die Löſung des Räthſels hoffe man indeſſen nicht zu finden durch eine möglichſt ſorgfältige und gewiſſenhafte Zuſammenſtellung aller einzelnen Züge, die uns der Dichter von ſeinem Lieblinge zu berichten weiß, denn aus dieſen verſchiedenen Momenten würde ſich nun und nimmer ein vollkommenes Gebild geſtalten. Man glaube auch nicht, dem Weſen Mignons dadurch beizukommen, daß man es rückwärts aus der Idee des ganzen Werkes oder aus dem organiſchen Zuſammenhange, in welchem dieſer Charakter mit den übrigen Charakteren des Romans doch nothwendig ſtehen müſſe, zu erklären ſucht, denn ein ſolcher organiſcher Zuſammenhang möchte ſich ſchwerlich erweiſen laſſen; man gebe dieſe objectiven Erklärungsverſuche auf und halte ſich an das dichtende Subject, das möglicherweiſe in ſeiner dämoniſchen Natur und den Bedürfniſſen dieſer Natur den Schlüſſel des Räthſels birgt. Man wolle nicht vergeſſen, daß auch in dem Herzen des Dichters, dem es vor vielen möglich war, die individuellſten Erfahrungen in poetiſchen Geſtalten zu verklären, ein unverbrauchter, unbenutzter Reſt zurückblieb, zu ſpröde oder zu ſubtil, als daß er demſelben auf die gewöhnliche Weiſe hätte beikommen können. Man vergeſſe nicht, daß auch der

Dichter, dem vor so Vielen ein Gott gab, zu sagen, was er litt, was ihn entzückte, in gewisser Weise und bis zu einem gewissen Punkte zu jenen Menschen gehört, die Jean Paul mit einem unübertrefflich schönen Ausdruck: „die Stummen des Himmels" nannte. Und wenn nun, wie das bei einem so vollkommenen Dichter nicht anders sein kann, jener geheimnißvolle Rest, von dem wir eben sprachen, dennoch an das holde Sonnenlicht der Poesie drängt, wenn jene Gedanken und Empfindungen, die im Grunde unsagbar sind, dennoch in Menschenrede sich vernehmen lassen wollen, — dann eben entstehen so wunderbare, räthselhafte, unbegreifliche Gestalten, wie Mignon, und diese Gestalten führen so seltsam dunkelklare Reden und singen so berauschend süße, unergründlich tiefe Lieder, wie sie eben Mignon führt, wie sie eben Mignon singt.

Man halte diesen Gedanken fest, und man wird, glauben wir, Mignons Heimweh nach dem schönen Italien mit seinen Citronen und Orangenwäldern und Marmorbildern, und ihre sinnlich-übersinnliche Liebe besser verstehen, als wenn man sich die Mühe giebt, die Einwirkung ihrer geheimnißvollen Abstammung auf ihr Gemüth nach der Erzählung des Dichters psychologisch und physiologisch abzuschätzen. Wollen wir aber die Quintessenz dieses Charakters mit einem Worte bezeichnen, so werden wir sagen müssen, daß Mignon die personificirte Sehnsucht des erdgeborenen Menschen nach den seligen Gefilden seiner mythischen Abstammung ist, wo sie wohnen, von denen das holde Kind so rührend singt:

„Und jene himmlischen Gestalten,
Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
Und keine Kleider, keine Falten
Umgeben den verklärten Leib."

Kaulbach hatte zu seiner Darstellung den Moment gewählt, wo Mignon auf Nataliens Schloß im Kreise der Kinder, die sich zur Feier eines Geburtstages zusammengefunden haben, als Engel erscheint, „in ein langes, leichtes, weißes Gewand anständig gekleidet, mit einem goldenen Gürtel um die Brust und einem goldenen Diadem in den Haaren." Ein Paar große goldene Schwingen sind an ihren zarten Schultern befestigt. So tritt sie unter die überraschten Kinder und reicht das Körbchen mit den Gaben hin; dann

nimmt ſie ihre Cither, ſetzt ſich auf einen hohen Tiſch und ſingt:

„So laßt mich ſcheinen, bis ich werde;
Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!
Ich eile von der ſchönen Erde
Hinab in jenes feſte Haus.“

Der Gegenſatz des ſchmerzensreichen, ſehnſüchtigen Ausdrucks im Geſichte der Sängerin und der ungebrochenen Naivität in den Geſichtern ihrer kleinen Zuhörerinnen iſt tief empfunden und geiſtvoll dargeſtellt. Nur in dem Kopfe des mit der Kapuze bekleideten Mädchens, rechts von der Sängerin, ſcheint eine Ahnung jener Welt aufzudämmern, nach welcher Mignon in Sehnſucht verſchmachtet. Einen tieferen ſeeliſchen Antheil nimmt auch wohl das ſchöne Kind links, deſſen Antlitz wir in ſcharfem Profil erblicken, aber in den Geſichtern der Andern lebt nur die kindiſche Freude an der wunderſamen Geſtalt und dem wunderſamen Klang des Liedes, um deſſen Inhalt ſie ſich nicht im Mindeſten kümmern. Welche mundaufſperrende Verwunderung in dem Geſichtchen der Knieenden, die nicht umſonſt das Schäfchen im Arm hält! Welche händefaltende Andacht in der hübſchen Blondine rechts! Wie hausmütterlich verſtändig ſchaut das kleine Perſönchen mit den klugen feſten Zügen unter dem linken Flügel der Sängerin hervor! Noch iſt der Knabe zu erwähnen, der rechts im Hintergrunde an den Thürpfoſten lehnt, und bei dem der Künſtler wohl an Felix gedacht hat, obgleich Felix im Roman bei jener Scene nicht zugegen iſt.

Dorothea.

I.

Aus Leſſings Laokoon wiſſen wir, daß eine Situation, weil ſie dichteriſch iſt und von einem Dichter geſchildert wurde, darum noch kein günſtiger Vorwurf für den Künſtler zu ſein braucht; daß der Künſtler dieſe Situation oft gar nicht darſtellen kann, oder gezwungen iſt, ſie weſentlich zu modificiren, um ſie für ſeine Zwecke brauchbar zu machen. Unſere Galerie bietet für dieſe äſthetiſchen Wahrheiten die merkwürdig-

ſten Belege; der nicht zum wenigſten merkwürdige iſt das vorliegende Blatt.

In dem Gedichte ſtrömt, als Hermann mit ſeinem Wagen aus der Stadt kommt, die zurückkehrende Menge der Bürger mit Weibern und Kindern ihm entgegen; der Zug der Vertriebenen iſt bereits fern, hat das Dorf, wo man zu übernachten und zu raſten ſich vorgenommen, wohl ſchon erreicht; die Straße iſt wieder leer geworden; der Wagen, den Dorothea führt, iſt der letzte von allen. Indem der Dichter die Heldin ſo von dem wüſten Durcheinander der Auswanderer abſondert, erleichtert er ſich offenbar ſeine Geſchäft weſentlich. Der Jüngling braucht nicht lange zu wählen, wem er die Liebesſpende reichen ſoll — hier iſt, was er ſucht. Dorothea ihrerſeits kann ſich ohne Unbeſcheidenheit an den Helfer in der Noth wenden. Das Zwiegeſpräch zwiſchen den Beiden iſt ſo ſchicklich wie möglich. Der Jüngling giebt ihr das alte Linnen hin, er giebt ihr auch die Vorräthe an Speiſen und Getränken, damit ſie dieſelben, bei den Ihrigen angekommen, nach ihrem beſſeren Ermeſſen vertheile.

Ohne Zweifel wird dem Künſtler, der an dieſe Scene herantritt, der Wagen mit der Wöchnerin, und dem ſchönen Mädchen, das neben den Ochſen „den größten und ſtärkſten des Auslands“ herſchreitet, die beiden gewaltigen Thiere mit langem Stabe klüglich lenkend, immer die Hauptſache ſein, denn das Alles giebt an und für ſich ſchon ein hübſches Genrebild. Die Ueberreichung der Gegenſtände ſelbſt iſt ein ſo complicirtes Geſchäft, das künſtleriſch nicht viel damit anzufangen iſt; auch ſtört das Geſpann Hermanns, das den Raum unnöthig verengt und von dem ſich der Jüngling doch nicht weit entfernen kann, ſobald mit der Auslieferung der Liebesſpenden Ernſt gemacht wird. Aber dies iſt noch nicht Alles. Ein einzelner Wagen iſt noch kein Auswanderzug. Es fehlt der Duft — oder ſollen wir ſagen: der Staub? — der Situation, wenn wir von den Vertriebenen ſelbſt, von den Bewohnern des Städtchens, die den Zug an ſich vorüber ziehen laſſen, nichts mehr ſehen. — Das hat Kaulbach wohl bedacht und er hat deshalb mit kühner Freiheit in ſein Bild hineingezogen, was er als Künſtler nicht entbehren zu können glaubte.

Zuerſt der Zug der Auswanderer! In dem mehrfach gewundenen Thale zwiſchen den Hügeln wälzt er ſich heran

in unabsehbarer Länge: mit allerlei Hausrath, Frauen, Kindern, Greisen überladene, von Pferden hier, von Ochsen dort mühsam fortgezogene Wagen. Der dichte Staub, der hinten aufsteigt, zeigt an, wie viele noch nachkommen werden. Auf dem mit einem Wäldchen gekrönten Hügel im Hintergrunde rechts haben sich die Bewohner des Städtchens gesammelt. Das Wäldchen ist ein beliebter Vergnügungsort der ehrenfesten Bürger. An Sonn- und Feiertagen erfreuen sie sich dort mit Weibern und Kindern bei einer Tasse Kaffe, bei einem Glase Bier der lieblichen Abendkühle, des farbenreichen Sonnenuntergangs. Wie anders ist heut die Scene! Die Jungen sind in die Bäume geklettert und schreien Hurrah! die Alten schreien nicht Hurrah! sie stehen und wischen sich den Schweiß von der glühenden Stirn und fragen sich mit sorgenvollen Gesichtern, wie lange es wohl noch dauern wird, daß der Schäfer drüben ruhig seine Heerde weidet; wie lange es dauern wird, bis auch durch dieses Thales tiefen Frieden des Krieges grimme Furie tobt?

So hat der Künstler einen reichen Hintergrund gewonnen, der ihm eine Menge der fruchtbarsten malerischen Motive gab und überdies zur Erklärung der Scene des Vordergrundes wesentlich beiträgt. Jetzt weiß man, wie die Wöchnerin dort oben hinauf auf den vollgepackten Wagen kommt, zwischen die Kästen, Körbe, Töpfe, Spinnrad und sonstigen Hausrath, sammt den Kindern, die durch ihre Unruhe das unbequeme Netz noch unbequemer machen, und der guten Alten, die mit dem einen Arm die wilden Jungen vor dem Herunterfallen schützt und in der andern Hand den Schirm über die arme Wöchnerin und den Säugling hält. Gute Alte, was werden Deine zitternden Glieder vermögen in der Stunde der Gefahr? ja, wirst Du auch nur heute Abend im Stande sein, die beiden Stiere abzuschirren? sie zur Tränke zu führen? ihnen Futter zu schaffen? und Brod für die hungrigen Kinder, Speise und Trank der verschmachtenden Wöchnerin? — Du wirst es nicht vermögen! und auch Du nicht, prächtiger Junge, der Du so wacker das schwere Bündel an der Großmutter Regenschirm auf dem Rücken schleppst und trotz Deines verwundeten Fußes so wacker ausschreitest, daß der große Neufundländer ordentlich Mühe hat, mit Dir gleichen Schritt zu halten! Ihr Beide könnt es nicht; nur sie kann es, vermag es, die Gute, Schöne, Euer Schutz und

Schirm, Eure Vorsehung — das schlanke, hochgewachsene Mädchen, das vor Euch herzieht, wie der Stern der Verheißung. Bist Du geblendet, Jüngling, der Du eben von dem Wagen gesprungen bist und Dir jetzt durch die Büsche zur Seite des Weges zu ihr hin Bahn brichst? Wohl darfst Du es sein! Ist doch das Weib die Krone der Schöpfung, und dieses hier ist in der Krone die schönste Perle!

II.

Die Goethe'schen Gestalten haben das Eigenthümliche, daß sie mit einer sinnlichen Klarheit und Schärfe der Umrisse gezeichnet sind, die sie aus dem Gebiete der Poesie hinaus in das der Malerei, oder noch besser, der Plastik zu rücken scheinen. Wilhelm von Humboldt hat in seinem geistvollen Essay über Hermann und Dorothea: „Aesthetische Versuche" das Geheimniß dieser Goethe'schen Kunst der Schilderung zu ergründen gesucht, und er findet es darin, daß unser Dichter immer nur das wahrhaft Charakteristische einer Gestalt hervorhebt und so die Phantasie des Lesers zwingt, genau in der von ihm gewünschten Weise und Richtung thätig zu werden. Allerdings ist gerade „Hermann und Dorothea" in jedem der neun Gesänge, ja wir möchten sagen, in jeder Zeile des Gesanges erfüllt von der herrlichen Kraft, mit welcher der Dichter Alles: die landschaftliche Scenerie und das Innere des Hauses, ebenso wie die Gestalten der Menschen, die sich in dieser Landschaft, in diesem Hause bewegen, zu schildern weiß. Wer hätte nicht Hermanns Mutter auf ihrem Gange durch den Garten und die Pforte des Gartens, den Weinberg hinauf, durch die Felder bis empor zum breitästigen Birnbaum, „dem großen, der auf dem Hügel stand, die Grenze der Felder, die ihrem Hause gehörten" — wer hätte — sagen wir — die treffliche Frau auf diesem Gange nicht begleitet und da Alles mit leiblichen Augen zu sehen geglaubt? und wer hätte jene Schilderung Dorotheens vergessen, wie sie Hermann den Freunden entwirft:

„Denn wohl schwerlich ist an Bildung ihr Eine vergleichbar,
„Aber ich geb' Euch noch die Zeichen der reinlichen Kleider:
„Denn der rothe Latz erhebt den gewölbeten Busen,
„Schön geschnürt, und es liegt das schwarze Mieder ihr knapp an.
„Sauber hat sie den Saum des Hemdes zur Krause gefaltet,

„Die ihr das Kinn umgiebt, das runde, mit reinlicher Anmuth;
„Frei und heiter zeigt ſich des Kopfes zierliches Eirund;
„Stark ſind vielmal die Zöpfe um ſilberne Nadeln gewickelt;
„Vielgefaltet und blau fängt unter dem Latze der Rock an,
„Und umſchlägt ihr im Geh'n die wohlgebildeten Knöchel."

Wie können wir nur in der Nacht, da Hermann ſeine Dorothea in die Wohnung ſeiner Eltern führt, die Liebenden ſo treu begleiten! wie iſt uns Alles ſo vertraut und heimlich, wenn der Dichter ſingt:

„Und ſo ſtanden ſie auf und wandelten nieder, das Feld hin,
„Durch das mächtige Korn, der nächtlichen Klarheit ſich freuend:
„Und ſie waren zum Weinberg gelangt und traten in's Dunkel.
„Und ſo leitet er ſie die vielen Platten hinunter,
„Die unbehauen gelegt, als Stufen dienten im Laubgang.
„Langſam ſchritt ſie hinab, auf ſeinen Schultern die Hände;
„Und mit ſchwankenden Lichtern, durch's Laub überblickte der Mond ſie,
„Eh er, von Wetterwolken umhüllt, im Dunkeln das Paar ließ.
„Sorglich ſtützte der Starke das Mädchen, das über ihn herging."

Das iſt die Situation, die Kaulbach zu ſeiner Darſtellung gewählt hat. Der Liebende führt die Geliebte, die er ſich in dem wüſten Drange des ſtürmiſchen Lebens durch die Schnelligkeit ſeines Urtheils, die Kraft ſeines Entſchluſſes, durch die Feſtigkeit ſeines Charakters, durch die Milde ſeines Weſens redlich erworben, aus der Nacht, die mit einem Gewitter hereindroht, in die ſichere Wohnung ſeiner Eltern, welche mit ihren matt erhellten Fenſtern aus dem friedlich ſtillen Thale heraufblickt. Er hat noch kein Wort der Liebe zu ihr geſprochen, und doch hofft er, daß ſie ihn liebt. Sie weiß noch nicht anders, als daß ſie zum Dienſt der Eltern geworben iſt, und doch ahnt ſie, daß ſich aus dieſem dienenden Verhältniß ein ganz anderes, herrlicheres entwickeln wird. Mit dem Blick unausſprechlicher Liebe ſchaut er ihr in das holde Antlitz, und ſie fühlt dieſen Blick, ohne daß ſie ihn ſieht, und ſenkt die dunklen Wimpern auf die erglühenden Wangen. Selige Liebende! Liebende Selige! Ihr werdet noch oft dieſen Pfad den Weinberg hinauf durch die Kornfelder zum Birnbaum wandern, aber nicht allein! Blühende Kinder mit den treuen blauen Augen des Vaters und dem dunkeln glänzenden Haar der Mutter werden Euch umſpielen! Ein herrliches Geſchlecht wird um Euch aufwachſen —

ein unsterbliches Geschlecht, denn wißt, Ihr Liebenden, Ihr seid nicht nur Geschöpfe der Poesie, Ihr seid, wahr und wahrhaftig, der ewige herrliche Typus deutscher Treue und Keuschheit, deutscher Liebe und Bürgertugend.

Ottilie.

Ottilie — das ist der schwermuthsvollste Ton in jener wunderbaren harmonischen Dissonanz der Goethe'schen „Wahlverwandtschaften". Sie ist in eminentem Sinne, was der Dichter in seinen späteren Jahren „eine Natur" zu nennen liebte, ein eigengeartetes, durch die streng gezogenen Grenzen seiner geistigen, moralischen und physischen Begabung scharf begrenztes Wesen, das im vollsten Sinne des Wortes sein Gesetz in sich selbst trägt und deshalb im Conflicte mit einer Welt, die der Menschen Thun und Lassen nach ein für alle Mal bestimmten Gesetzen regelt und richtet, nothwendig tragisch untergehen muß. Ottilie kann nicht anders sein, wie sie ist. Wenn ihr ein neidisches Geschick mißgönnt, die rührende Geschichte ihrer Liebe mit allen Wonnen und Schmerzen Capitel für Capitel und Zeile für Zeile zu Ende zu bringen, so klappt sie leise, ganz leise das Buch ihres Lebens zu. Ihre Unterwerfung unter das allgemeine Sittengesetz ist nur scheinbar. Sie fängt nicht, nachdem sie dasselbe einmal in seiner Unnahbarkeit erkannt hat, eine neue Phase ihres Daseins an — sie scheidet aus dem Dasein, wie der warme Schein der untergehenden Sonne blasser und blasser wird in den regungslosen Wipfeln des stillen Pinienhaines, um endlich ganz zu verlöschen — der letzte Schimmer von Wärme, Licht und Leben in einer kalten, dunklen, todten Welt.

Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, ob der Dichter, oder, wie weit der Dichter, indem er für den Conflict der Natur und der Sitte, den seine Dichtung behandelt, keinen andern Ausweg als diesen fand, das große Problem der modernen Cultur gelöst habe — wir haben uns an das zu halten, was er gab, und das hat auch, wie billig, der Künstler gethan. Er hat in seiner Darstellung Ottiliens den tragischsten Moment ihres tragischen Lebens gewählt — den

Augenblick, wo sie das Kind des Geliebten, das sie in mehr als einem Sinne fast ihr eigenes nennen darf, ertrunken auf ihrem Schooße hält.

Furchtbarer, ungeheurer Augenblick, von dessen schaudervollem Grausen der Künstler uns keinen beängstigenden schmerzensreichen Zug erlassen hat. Da drüben, wo die Hirsche aus dem dunkelnden Walde auf die im Nebel feucht duftende Wiese treten, hat die Unglückliche gesessen, versenkt in ihr Buch, „in sich selbst so liebenswürdig anzusehen, daß die Bäume, die Sträucher ringsumher hätten belebt, mit Augen begabt sein sollen, um sie zu bewundern;“ dort hat das liebliche Kind in voller Werdelust an ihrer Seite auf sonnebeschienenen Rasen gespielt, dort ist sie an die Brust des Geliebten gesunken, hat ihm versprochen, unter Thränen und Küssen versprochen, die Seine sein zu wollen, „wenn Charlotte es vergönnt.“ Schwarz, wie die schwarzen Fittige des Schicksals, die um das Haupt der Aermsten rauschen, gähnt es aus dem Walde; mitleidslos, mit den Augen der mordlustigen Eule, blickt die Natur sie an. Keine Hilfe in der Nähe und Ferne! Das Ruder, das ihrer Hand entfallen ist, entführen die um den Kiel des Bootes plätschernden Wellen. Der Abendwind treibt den Kahn in die Mitte des Sees. „Von allem abgesondert, schwebt sie auf dem treulosen, unzugänglichen Elemente.“ Und das Kind, das geliebte Kind, todt auf ihrem Schooße! Giebt es einen Gott im Himmel? Kann es sein Wille sein, daß diese rundlichen Glieder sich nicht wieder regen, daß dieser reizende Mund nicht wieder lallen, daß diese halbgeschlossenen Augen sich nie wieder öffnen und „tief und freundlich“ um sich blicken werden? Giebt es einen Gott? Ottilie verzweifelt daran; in diesem Augenblicke kann sie nicht anders als daran verzweifeln. Ihre krampfhaft gefalteten Hände, ihre schreckensstarren Augen sagen es, ihre zuckenden stummen Lippen sprechen es aus. Es giebt keinen Gott im Himmel, keinen allgütigen, allbarmherzigen Gott! Er hätte das nicht zulassen können! Was auch sein Geschöpf gefehlt haben mochte — er durfte es so nicht strafen.

Ottilie ist vernichtet. Von so furchtbarem Schlage erholt sich ein so zart besaitetes Herz, wie das Ottiliens, nicht. Mit Absicht hat der Künstler den Ausdruck des Schreckens und des Schmerzes in ihrem Gesichte bis zum Wahnsinn

gesteigert und dem schönen Haupte das Haar der blumenstreuenden Ophelia, oder des eingekerkerten Gretchens gegeben. Für Ottilie ist mit diesem Moment die Welt aus den Fugen. Für gewisse moralische Conflicte giebt es, in der Welt der Kunst wenigstens, keine andere Lösung als Wahnsinn oder Tod.

Friederike.

Es waren sonnige Tage in dem sonnigen Leben des Dichters — die Tage von Sesenheim. Als ob die Elemente selbst die Liebenden in ihre gnädige Obhut genommen hätten, „so durfte man sich nur der Gegenwart hingeben, um diese Klarheit des reinen Himmels, diesen Glanz der reichen Erde, diese lauen Abende, diese warmen Nächte an der Seite der Geliebten oder in ihrer Nähe zu genießen. Monate lang beglückten uns reine, ätherische Morgen, wo der Himmel sich in seiner ganzen Pracht wies, indem er die Erde mit überflüssigem Thau getränkt hatte; und damit dies Schauspiel nicht zu einfach werde, thürmten sich oft Wolken über den entfernten Bergen bald in dieser, bald in jener Gegend. Sie standen Tage, ja Wochen lang, ohne den reinen Himmel zu trüben, und selbst die vorüberziehenden Gewitter erquickten das Grün, das schon wieder im Sonnenschein glänzte, ehe es noch abtrocknen konnte" *) .... ja, es waren sonnige Tage, die Tage von Sesenheim! Und doch liegt für uns ein Duft der Wehmuth über diesen sonnigen Tagen, nicht jener Wehmuth allein, mit welcher uns der Gedanke an eine schöne Vergangenheit immer erfüllt, der Gedanke an Tage, die wie glänzende Tropfen aus dem Becher der Zeit auf Nimmerwiederkehr hinabgetropft sind in das Meer der Ewigkeit — mischt sich doch ein großer Schmerz in all' diese jauchzende Lust: der Schmerz einer reinen, keuschen Mädchenseele um ein so großes, unaussprechliches und, ach, so bald unwiederbringlich verlorenes Glück!

Es wäre hier der am wenigsten geeignete Ort, die tausendmal aufgeworfene Frage: ob Goethe Friederiken verlassen

*) Wahrheit und Dichtung. XI. Buch.

durfte, noch einmal aufzuwerfen, noch einmal zu unterſuchen, ob ihn die Götter mit Blindheit ſchlugen, als er an dem Hafen der Ruhe und der Liebe vorbei auf das grenzenloſe Meer des Ehrgeizes und Ruhmes ſteuerte; oder ob ſie vielmehr in dem rechten Momente die Augen ihres Lieblings öffneten, ſo daß er klar erkannte den einſamen Weg, welchen der Heros durch unendliche Arbeit hinaufſchreitet zum Hauſe des ewigen Vaters. Wir wollen annehmen: er that, was er zu thun gezwungen war, was er, als das auserwählte Werkzeug, als der Fackelträger der modernen Bildung, thun mußte. Dürfen wir deshalb nicht um Friederiken trauern? Dürfen wir deshalb nicht all' den Jammer nachempfinden, den auf den vornehm ruhigen Blättern von Wahrheit und Dichtung die drei Zeilen bedecken — faſt wie ein Stein, der auf ein Grab gewälzt iſt: „In ſolchem Drang und Verwirrung konnte ich nicht unterlaſſen, Friederiken noch einmal zu ſeh'n. Es waren peinliche Tage, deren Erinnerung mir nicht geblieben iſt.“

Beneidenswerthe Dichterſeele, die, wie die Sonnenuhren, nur die heiteren Stunden zählt, und die „peinlichen Tage“ aus der Erinnerung wie mit einem naſſen Schwamm weglöſcht! Wohl! Wir wollen deinem Beiſpiel folgen, wollen nicht an den Abſchied denken, nein, gar nicht, ganz im Gegentheil an das Wiederſehen des Geliebten, der heute Abend vielleicht, wahrſcheinlich — oder, wenn wir dem pochenden Herzen unter dem weißen Mieder trauen dürfen, gewiß kommt. Freilich verſprochen hat er es nicht, aber Friederike iſt ihrer Sache ſicher! Sie kann ganz ruhig ſcheinen, kann ſogar aus dem Buche vorleſen, das Weyland, der gute Geſelle, das letzte Mal mitgebracht hat — aus Oliver Goldſmiths „Pfarrer von Wakefield“. Der Wolfgang hat das Buch ſehr gelobt, hat ſelbſt — nicht ohne eine gewiſſe nervöſe Unruhe — daraus vorgeleſen mit ſeiner tiefen, melodiſchen Stimme: da iſt das Buch natürlich Friederiken doppelt lieb. Und den Anderen auch. Iſt es ihnen Allen doch, als erblickten ſie in dieſem Buche, wie in einem Spiegel, ſich ſelbſt; verändert freilich, mit manchen fremden Zügen, die auf Rechnung des Dichters kommen, aber doch noch immer erkennbar. Und Olivie hätte gar nichts dagegen, ſo ausnehmend ſchön zu ſein; der gute Herr Brion gefällt ſich gar ſehr in der Maske des Mr. Primroſe; die Mama lächelt

und weiß, daß sie ein gut Theil geſcheidter und energiſcher iſt, als ihre engliſche Collegin, und Moſes würde ſich nie die grünen Brillen haben aufſchwatzen laſſen! Der Hund aber links neben Olivien, der nicht in der unſterblichen Geſchichte erſcheint und deshalb auch nicht die Verpflichtung hat, zuzuhören, ſieht, was bis jetzt außer ihm Keiner ſieht, den Reiter nämlich, der den Weg von Straßburg heraufgeritten kommt, und deſſen Ankunft wenige Minuten ſpäter die liebliche Idylle zerſtören wird. Dafür zur Strafe ſoll dieſer Reiter vorläufig noch ſehr im Hintergrunde bleiben; die Küſſe von Friederikens thaufriſchen Lippen entgehen dem Glücklichen ja doch nicht.

Goethe in Frankfurt.

In „Wahrheit und Dichtung“ leſen wir: „Ein ſehr harter Winter hatte den Main völlig mit Eis bedeckt und in einen feſten Boden verwandelt. Der lebhafteſte, nothwendige und luſtig geſellige Verkehr regte ſich auf dem Eiſe. Grenzenloſe Schlittſchuhbahnen, glattgefrorene, weite Flächen wimmelten von bewegter Verſammlung. Ich fehlte nicht vom frühen Morgen an und war alſo, wie ſpäterhin meine Mutter, dem Schauſpiel zuzuſehen, angefahren kam, als leicht gekleidet, wirklich durchgefroren. Sie ſaß im Wagen in ihrem rothen Sammetpelze, der, auf der Bruſt mit goldenen Schnüren und Quaſten zuſammengehalten, ganz ſtattlich ausſah. „„Geben Sie mir, liebe Mutter, Ihren Pelz!““ rief ich aus dem Stegreife, ohne mich weiter beſonnen zu haben, „„mich friert grimmig.““

Auch ſie bedachte nichts weiter; im Augenblick hatte ich den Pelz an, der, purpurfarbig, bis an die Waden reichend, mit Zobel verbrämt, mit Gold geſchmückt, zu der braunen Pelzmütze, die ich trug, gar nicht übel kleidete. So fuhr ich ſorglos auf und ab; auch war das Gedränge ſo groß, daß man die ſeltene Erſcheinung nicht ſonderlich bemerkte, obſchon einigermaßen, denn man rechnete mir ſie ſpäter unter mei-

nen Anomalien im Ernſt und Scherz wohl einmal wieder vor.“

Dieſelbe Anecdote wurde Bettina gelegentlich einmal von der Frau Rath erzählt, in ungefähr derſelben Weiſe, nur mit einigen kleinen Abweichungen, die nicht eben wichtig ſein würden, wenn ſie nur für unſeren Künſtler in ſeiner Auffaſſung der Scene nicht als Motiv gedient hätten. Nach Bettina nämlich hatte Goethe ſelbſt die Mutter an einem hellen, froſtigen Wintermorgen gebeten, auf das Eis zu kommen, „um ihn fahren zu ſehen“. Die Mutter kommt. Da ſchießt nun ihr Sohn wie ein Pfeil durch die Gruppen. „Der Wind hatte ſeine Wangen geröthet und den Puder aus ſeinem braunen Haar geblaſen.“ Folgt die Mantelgeſchichte. — „Und da fuhr er dahin über das Eis wie ein Sohn der Götter. O Bettina, wenn du ihn hätteſt ſehen können! So was Schönes ſieht man heut zu Tage nicht mehr!“ Und nun des Pudels Kern: „Deine Mutter war auf dem Eiſe, und das Alles geſchah, um ihr zu gefallen.“

Die Mutter Bettina's war Maximiliane Laroche, ſeit kurzer Zeit verheirathete Brentano. Goethe kannte die junge Frau ſchon aus den ſchönen Tagen, wo er auf ſeiner Rheinfahrt herrlichſte Tage im Kreiſe ihrer Eltern verlebte, tief in die ſchwarzen Augen des ſchönen Mädchens ſchaute und dabei (in Erinnerung der Wetzlar'ſchen Epiſode) die Bemerkung machte: „es ſei eine ſehr angenehme Empfindung, wenn ſich eine neue Leidenſchaft in uns zu regen anfange, ehe die alte noch nicht ganz verklungen ſei.“ Als Frau Brentano war Maximiliane nicht mehr ganz ſo glücklich, wie in dem lieblichen Thal von Ehrenbreitſtein; Goethe verkehrte ſehr viel in ihrem Hauſe und Merck ſchreibt: „il a la petite Madame Brentano à consoler.“ Hoffen wir, daß der Kummer der kleinen Frau eben ſo leicht war, wie das Mittel, ſie zu erheitern, welches ihr Tröſter in unſerem Falle anwendet, unſchuldig iſt. Er läuft „ihr zu gefallen,“ Schlittſchuh, läuft ſo gut, wie er kann und ſieht dabei ſo ſchön wie möglich aus. Maximiliane's glänzende Augen ſagen deutlich genug, daß der Schalk ſeine Abſicht erreicht, nur zu gut erreicht hat, und daß er den Schneeball, den ſie in der erhobenen Rechten hält, redlich verdient.

Eine prächtige Geſtalt iſt die Frau Rath. Gehüllt in

ihren Stolz auf den herrlichen Sohn, kann sie des rothen Sammetpelzes füglich entrathen. Vielleicht kämpft in diesem Moment die Freude über die ambrosischen, braunen Locken mit der Sorge, daß Apollo-Wolfgang sich einen göttlichen Schnupfen und einen unsterblichen Husten holen wird, wenn er den Hut, den er in der linken untergeschlagenen Hand trägt, nicht bald wieder auf die olympische Stirne setzt.

Nicht mit der überwallenden Liebe dieser Beiden, mit einer stillen, schwesterlichen Freude schaut Cornelia dem Bruder zu. Man erkennt sie an dem schönen Goethe'schen Profil, an dem geistigen, etwas minervaartigen Ausdruck der feinen Züge, und an dem aus der Stirn zurückgestrichenen Haar, dessen Goethe in seiner Biographie ausdrücklich gedenkt, nur daß der Künstler „die hohe, stark gewölbte Stirn" in eine von den zartesten Linien umschriebene verwandelt hat. Wer in dem jungen Mädchen, das rechts im Vordergrunde sitzt, Lili nicht erkennen will, der sehe in ihr ein hübsches Frankfurter Kind, das vor Bewunderung des „Frankfurter Löwen" — wie Lewes den Goethe dieser Periode bezeichnend nennt — den reizenden Mund aufsperrt und ganz vergißt, daß eine Dame beim Schlittschuhanschnallen vorzüglich Acht auf ihre Kleider haben muß.

Lili.

Elisabeth Schönemann — Goethe's vielbesungene Lili — ist neben Friederike Brion unzweifelhaft die lieblichste der lieblichen Gestalten, welche Phantasie und Sinne des jugendlichen Dichters mit Zaubergewalt umstrickten. Wie lieblich und wie liebenswürdig die siebenzehnjährige Schöne war, und wie sehr er sie geliebt hat, dafür sprechen die wunderbaren Gedichte, die in dieser Zeit seines Lebens entstanden — Gedichte, welche die Liebe selbst dictirt zu haben scheint; dafür spricht die leidenschaftliche Erregung, von der noch so viele Jahre später Herz und Hand des Mannes erzitterten, sobald auf den vornehm ruhigen Blättern von „Wahrheit und Dichtung" Lili's Name genannt wird. Warum er sich dennoch

von ihr trennte? Warum er dennoch ein Band, das für die Ewigkeit geknüpft schien, zerriß? Die kurze, wenn auch nicht ganz richtige Antwort auf diese Frage wäre wohl die: weil es eben ein Band war, weil der Mann des Genies sich nicht binden lassen konnte, nicht binden lassen wollte. Eine ausführliche, obschon ebenfalls nicht erschöpfende Antwort ist die Geschichte dieses Verhältnisses, wie sie der freundliche Leser in den Capiteln der Autobiographie des Dichters findet. Nur so viel müssen wir — schon zum Verständniß des vorliegenden Blattes — erwähnen, daß Goethe wiederholt auf eine Eigenthümlichkeit in dem Charakter Lili's zu sprechen kommt, die wir als eine Art unschuldiger Koketterie bezeichnen müssen und die er selbst folgendermaßen schildert: „Sie konnte nicht leugnen, daß sie eine gewisse Gabe, anzuziehen, an sich habe bemerken müssen, womit zugleich eine gewisse Eigenschaft, fahren zu lassen, verbunden sei. Hierdurch gelangten wir im Hin- und Widerreden auf den bedenklichen Punkt, daß sie diese Gabe auch an mir geübt habe." Das Wahre an der Sache ist, daß Goethe selbst diese bedenkliche Gabe in einem bedenklich hohen Grade besaß und dieselbe bei Lili, wie bei seinen anderen Freundinnen, in Anwendung gebracht hat. Ihm freilich war es bequem, zur Abwechslung einmal den Ball zurückzuschleudern, um so bequemer, als sein Stolz unter der Ungleichheit des Verhältnisses zwischen der im modernen Sinne reichen Kaufmannstochter und dem wohlhabenden Patrizierſohn alten Styls auf das Empfindlichste litt. Dazu kam, daß Lili's elterliches Haus, besonders zur Zeit der Messe, von Bekannten aller Art und Verwandten aller Grade, Jungen und Alten, Liebenswürdigen und Unliebenswürdigen wimmelte, also daß Goethe, in seiner doppelten Eigenschaft, als Genie und als Verlobter Lili's, längst gewohnt, die erste Rolle in dem geselligen Kreise zu spielen, oft mit seinen Ansprüchen in's Gedränge kam. Das Alles reizte, verletzte, quälte ihn, und einer solchen gereizten, verletzten, gequälten Stimmung, in welcher dann im Moment des Producirens der künstlerische Humor sein unveräußerliches Recht geltend macht, verdankt das wunderliche Gedicht „Lili's Park" seine Entstehung. Goethe selbst bekennt von diesem Gedicht, „daß es jenen zarten, empfindlichen Zustand nicht ausdrückt, sondern nur mit genialer Heftigkeit das Widerwärtige zu erhöhen,

und durch komiſch-ärgerliche Bilder das Entſagen in Verzweiflung umzuwandeln trachtet."

Der Künſtler hat ſich, wie billig, ohne zu unterſuchen, ob die Heldin in „Lili's Park" die hiſtoriſche Lili iſt, oder nicht, an das Gegebene gehalten und die muthwillige Schöne ſo muthwillig und ſo ſchön gemacht, wie es eine kleine ſiebenzehnjährige Circe ſein muß, die den ſich ſeiner Genialität vollauf bewußten Dichter des Werther und des Götz in einen verliebten Bären, und die Schaar der Vettern erſten bis zehnten Grades in ſchwirrende, girrende, flatternde, pickende Tauben, in ſchnatternde, ſchreiende, ziſchende Gänſe, ſtolzirende, radſchlagende Pfauen, krähende, gluckende, piepende Hähne und Hühner, watſchelnde, quakende Fröſche, mit dummen, blöden Augen blöde Bewunderung glotzende Karpfen umzuzaubern vermag. Daß der Illuſtrator des Reineke Fuchs in allen neckiſchen Schattirungen einer ſolchen ovidiſchen Metamorphoſe gründlichſt Beſcheid weiß, daß er es in der ehrbaren Geſellſchaft an einem langſamen Schneck, der mit ausgeſtreckten Fühlhörnern vorſichtig taſtend herankriecht, an einem ſchlanken Eidechs, der die hellen Aeuglein neugierig nach der Zauberin wendet, während das vorſichtige Schwänzlein noch unter dem Brunnenrand verborgen iſt — daß er es an dieſen und anderen ſchalkhaften Zügen nicht hat fehlen laſſen, verſteht ſich von ſelbſt. Der arme verliebte Bär! Sieht er aus ſeiner Bärenkapuze nicht mit Blicken hervor, die deutlich ſagen, „daß er mit Freuden ſein Blut geben würde, um ihre Blumen zu begießen?" Fällt denn aus der ſchönen Hand keins der goldenen Körner auf ihn? Sollen die dummen Gänſe Alles haben? Sollen nur die naſchhaften Tauben an dieſem Göttermunde picken? Die grauſame Circe wird nicht ganz ſo grauſam ſein. Hat ſie doch auch

„ein Fläſchchen Balſam-Feuers,
Wovon ſie wohl einmal, von Lieb' und Treu erweicht,
Um die verlechzten Lippen ihres Ungeheuers,
Ein Tröpfchen mit der Fingerſpitze ſtreicht."

Lieb' und Treue! Vielleicht glaubt die kluge, junge Schöne nicht ſo ganz an dieſe Liebe, an dieſe Treue; vielleicht thut ſie wohl daran, mit ihren Liebkoſungen gegen das Ungeheuer möglichſt ſparſam zu ſein; vielleicht weiß ſie recht gut, daß Gänſe Gänſe und Tauben Tauben bleiben, aber ſo

ein Bär ist im Stande, die Bärenkapuze vom Kopf zu schleudern, sich auf seine Menschenfüße zu stellen und im Vollgefühl seiner genialen Souveränität auszurufen:

„Nicht ganz umsonst reck' ich so meine Glieder:
Ich fühl's! Ich schwör's! Noch hab' ich Kraft."

Goethe in Weimar.

„Nie werde ich den Eindruck vergessen, den Goethe als Orestes im griechischen Costüm in der Darstellung seiner Iphigenie machte, man glaubte einen Apollo zu sehen. Noch nie erblickte man eine solche Vereinigung physischer und geistiger Vollkommenheit als damals an Goethe."

Diese Worte, die Hufeland unter dem frischen Eindrucke des Augenblicks schrieb, sind eines der vielen Zeugnisse, die uns den überwältigenden Eindruck schildern, welchen Goethe bei seinem Auftreten in Weimar auf Alle hervorbrachte, die Augen zum Sehen, Ohren zum Hören und einen Geist zum Verstehen und Begreifen solcher Vollkommenheit hatten. Ja, die Lobpreisungen sind oft so überschwänglich, daß, wären der Zeugen nicht so viele und die Aussagen so gleichlautend, ein nur einigermaßen skeptischer Geist versucht sein würde, die guten Leute der Uebertreibung zu beschuldigen. Und doch ist es so schön, an die Schönheit zu glauben; so erquicklich, zu denken, daß einmal das Mögliche wirklich, das Ideal leibhaftig, und dieses leibhaftige Ideal Niemand anders gewesen ist, als unser Aller Meister und Lehrer, unser vielgeliebter, größter Dichter: Johann Wolfgang Goethe.

Darum lassen wir uns willig von dem Zauber bestricken, der über Goethe's erste Zeit in Weimar — die Tage von Tiefurt, Ettersburg und Ilmenau — einen so romantischen Duft verbreitet! und verargen wir es nicht dem Künstler, der uns ein Bild aus jenen Tagen, ein Bild des Heros zu geben unternimmt, wenn er auch seinerseits von dem romantischen Duft berauscht, von der heroischen Glorie geblendet ist!

Und da steht nun Wolfgang-Apollo, wie ihn Hufeland schildert, nach der Darstellung seiner Iphigenie im Park zu Ettersburg, in dem Costüm, in welchem er den Orestes ge-

geben, auf der Schwelle der Bühne vor der entzückten applaudirenden Gesellschaft, zwischen Karl August, der den Pylades gespielt hat, und jetzt seinen Erwählten triumphirend präsentirt, und der schönen, „von den Musen mit jeder Kunst geschmückten“ Corona Schröter, die eben im Begriff ist, ihm den Lorbeer auf die ambrosischen Locken zu drücken. Bescheidentlich weist der Gefeierte den Ueberschwang der Huldigung mit leis abwehrender Handbewegung von sich; sein halb nach oben gerichteter Blick scheint in den rothen Abendwolken nach dem Gott des Lichts, dem Vater der Musen, dem herrlichen Phöbus Apollo auszuschauen, der ihm der „Lieder süßen Mund“ gegeben, und dem deshalb die Ehre gebührt, denn „die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen.“

Aber davon will die Gesellschaft nichts wissen; sie vergißt die Gottheit über dem Priester und stimmt jauchzend in Karl Augusts begeistertes Ecce homo! ein. — „Ein Prachtmensch, der Goethe!“ scheint die Herzogin Amalie (ganz im Vordergrunde) zu sagen, indem sie sich halb zu ihrem Wieland wendet, der „durchaus der Meinung Ihrer Hoheit“ ist. — Die Ruhigste von Allen ist die Herzogin Louise. — Das Textbuch, in welchem sie geblättert hat, auf den Knieen, etwas hinter den anderen Damen, sitzt sie, zurückgelehnt, still sinnend, in dem Anblick des Helden versunken da. Auf ihrer reinen Stirn liegt es wie der Schatten einer trüben Wolke. Denkt sie wehmüthig der Flamme des häuslichen Heerdes, die in dieser genialen Luft nur zu oft unruhig flackert, und manchmal gar zu erlöschen droht? Sinnt sie dem Räthsel nach von der Liebe und Treue?

Die Baronin von Stein (rechts neben der Fürstin) athmet desto wohliger in der genialen Luft, und in jeder der schönen Hände einen Lorbeerkranz haltend, die sie, selbst halb knieend, dem Geliebten zu Füßen legt, blickt sie, athmet sie in diesem Augenblicke nichts als Liebe. In diesem Augenblicke! Was birgt die feine Stirn noch sonst hinter dem modischen Lockengekräusel? Das hätte Goethe selbst wohl manchmal gern gewußt: bescheiden wir uns denn, wenn auch wir es nicht wissen.

Da hat man es leichter mit der offenen Stirn der kleinen Bacchantin, die den Kranz so schief auf das übermüthige Haupt gesetzt hat und eben im Begriff ist, dem Sänger, der

auch ihr Held ist, eine ganze Ladung Blumen an den Kopf zu werfen. Es ist Amalie von Kotzebue.

An die Statue im Hintergrunde gelehnt (hinter dem Fräulein von Imhoff) steht Musäus. Er sieht die Scene, wie sie ist — als ein schönes Märchen, zur Freude der Mitlebenden und zum ewigen Ergötzen der nachwachsenden Enkelgeschlechter. — Herder, Knebel und Merck schließen den Kreis. Merck klatscht freudig in die Hände; er ist diesmal nicht der Meinung, daß „solches Zeug auch noch Andere, außer dem Wolfgang schreiben können."

Doch da kommen die Bedienten mit Punsch und Kuchen vom Schlosse her, und der schöne, weihevolle Moment ist vorübergerauscht, wie sie alle vorübergerauscht sind, die schönen Tage von Tiefurt und Ettersburg, vorübergerauscht wie Scherz und Kuß und Liebe und Schönheit und Ruhm vorüberrauschen, denn:

Scheint die Sonne noch so schön,
Am Ende muß sie untergehn.

Der Humor.

1858.

I.

Es ist eine anerkannte Thatsache, daß die Natur bei den Uebergängen aus einer Periode in die andere die wundersamsten, abenteuerlichsten, phantastischsten, organischen und unorganischen Gebilde producirte, und daß noch jetzt auf der Grenze zwischen zwei bestimmt von einander geschiedenen Gattungen schwer zu bestimmende, weil an beiden Gattungen participirende Wesen sich finden. Dies Phänomen, welches die Regellosigkeit zu proclamiren scheint, und trotzdem ganz besonders geeignet ist, darzuthun, wie die Natur überall nach Regeln verfährt und nirgends sprungweise ihre Resultate erreicht, läßt sich auch auf dem Gebiete der Kunst beobachten und gewährt auch hier, wie es die interessantesten Untersuchungen hervorruft, so auch die erfreulichsten Einblicke in die Gesetze der idealen Welt.

In voller Würdigung dieser Wahrheit hat die neuere Aesthetik vielleicht kein Kapitel mit so großer Vorliebe bearbeitet, als das so überaus schwierige, so tief in Geheimniß gehüllte Kapitel des Humors. Hegel, Solger, Weiße, Vischer, Ruge u. A. haben die ganze Fülle ihrer Gelehrsamkeit aufgewendet und ihren ganzen Scharfsinn aufgeboten, um die Natur dieses Proteus, der sich, so fest wir auch den Blick auf ihn heften, ja, man möchte sagen, je fester wir den Blick darauf heften, in immer neue und immer unfaßbarere Gestalten verwandelt, zu ergründen und zu erschöpfen. Es scheint daher, nachdem so viel Fackeln und Leuchten der Wissenschaft diesen Gegenstand in ein so helles Licht gesetzt haben, sehr überflüssig, ja wohl anmaßend, noch einmal darauf zurückzukommen, aber wenn auch für die Folge über den Humor im Ganzen und Großen nicht viel Neues wird vorgebracht werden können, so bleibt im Einzelnen doch noch gar Vieles zu erörtern und vor Allem der Versuch zu wagen, die disjecta membra der wissenschaftlichen Analyse zu einem

überſichtlichen Ganzen zuſammenzuſtellen. — Als ein ſolcher beſcheidener Verſuch mögen die folgenden Zeilen gelten.

Das tiefſte Bedürfniß des Menſchen die causa movens all' ſeines Philoſophirens, Theologiſirens, Dichtens iſt das Streben des Individuums, ſich ſeiner Einheit mit dem Abſoluten bewußt zu werden, oder, wie die Religion es bildlich ausdrückt, die Wiedervereinigung des verlorenen Sohnes mit dem Vater. Nun iſt zwar dieſe Wiedervereinigung in Wirklichkeit immer vorhanden, aber zu dem Bewußtſein, zu der vollen Gewißheit davon gelangt der Menſch erſt ſehr ſpät — in der Philoſophie, wenn er, wie Viſcher es ausdrückt, begreift, „daß die abſolute Idee auf keinem einzelnen Punkte der Zeit und des Raumes als ſolche zur Erſcheinung kommt, ſondern ſich blos in allen Räumen und im endloſen Verlaufe der Zeit durch einen beſtändig ſich erneuernden Proceß der Bewegung verwirklicht." Bis zu dieſem Reſultate iſt, wie geſagt, ein weiter Weg durch die ungeheuren, wundererfüllten, von Engeln und Dämonen wimmelnden Räume der Religion und durch die ſonnigen Gefilde der Kunſt, die mit den Dornenwäldern der Satire und zuletzt mit dem Gebiete endigen, das ſich der Humor zu ſeinem Reiche erkoren hat, ohne die Grenzen deſſelben weder ſelbſt genau innehalten, noch gegen ſeine Nachbarn auf beiden Seiten beſtimmen oder ſchützen zu können.

Daß der Humor genau auf der Grenze, und zwar auf der Grenze zwiſchen Kunſt und Philoſophie, ſteht, dafür giebt es keinen ſchlagenderen Beweis, als den Umſtand, daß ſich hier dieſelben Erſcheinungen wiederholen, die wir auf der Grenze nach der anderen Seite, wo die Kunſt ſich von der Religion noch nicht ganz frei gemacht hat, beobachten werden. Dort wie hier haben wir es — und es ſind dies die beiden einzigen Male, wo es auftritt — mit dem Häßlichen zu thun. Aber die Geneſis deſſelben iſt in beiden Fällen ſehr verſchieden, trotzdem daß die häßlichen Produkte ſelbſt ihre Wahlverwandtſchaft nicht verleugnen können; oder wer hätte bei den Götterfratzen in den indiſchen und ägyptiſchen Tempeln nicht an die Carricaturen im Punch und anderen Witzblättern und umgekehrt bei dieſen nicht an jene denken müſſen? Es iſt der Mühe werth, dieſem Zuſammenhang des Erhaben-Häßlichen mit dem Komiſch-Häßlichen genauer nachzuforſchen.

Der religiös gestimmte Mensch bleibt bis auf Weiteres in der Sphäre der Empfindung. Er will das Absolute weder denken, wie der Philosoph, noch es darstellen, wie der Künstler; er will es in sich tragen, sich mit ihm so durchdringen, daß aller Unterschied aufhört, er gleichsam seiner Creatürlichkeit los und ledig wird, die natura naturata mit der natura naturans in einer mystischen Ehe zusammenfließt. So lange sich der Mensch auf diesem Standpunkte hält, liegt ihm nichts ferner, denkt er an nichts weniger, als aus sich heraus zu gehen, das, was in ihm ist, äußerlich darzustellen. Im Gegentheil, ein jeder Versuch dieser Art ist ihm eine Entweihung, eine Profanation, ein Gräuel und Scheuel. Alle Religionen fangen mit dieser tiefen Innerlichkeit an. Im Eichwald zu Dodona, wo die Seller, die „Nacktfüßigen", in heiliger Stille und Unschuld die Gottheit anbeteten, gab es keine Bildsäule des olympischen Zeus, und überall, wo die Religion sich nach einer Zeit der Indifferenz und der Oberflächlichkeit wieder vertieft, tritt sie bilderstürmerisch auf, erklärt sie die schönen Apollo- und Venusstatuen, die lieblichen Madonnen- und Heiligenbilder für gotterlästerliches, teufliſches Machwerk.

Nun ist es aber dem Menschen nicht gegeben, sich lange in dieser religiösen, abstracten Stimmung zu erhalten; es wird ihm bei seiner Creatürlichkeit sehr bald unheimlich in dieser mystischen Region, sehr leicht bange bei dieser Gottähnlichkeit; er fühlt das Bedürfniß, sich mit seinem Gotte auseinanderzusetzen, sich vor ihm niederzuwerfen und ihn anbeten zu können. Zu diesem Zwecke muß er das innere, allerdings äußerst vage Bild objectiviren. In demselben Moment aber, wo er hierzu den ersten Versuch macht, verläßt er die Sphäre der Religion, oder er setzt wenigstens einen Fuß auf das Gebiet der Kunst. Mit dem ersten Meißelschlage, den der düstere Aegypter gegen die Felsen von Abu Simbel that, sich einen Tempel zu wölben, sprangen alle Göttergestalten Griechenlands und Roms mit hervor, eröffneten sich eine unendliche Perspective in die heiligen Hallen der Kunst.

Aber die riesenweiten Vorhöfe zu diesen Hallen sind erfüllt mit gar seltsamen und zum Theil scheußlichen Gestalten — den Ausgeburten scheinbar einer Phantasie, die in der Erzeugung des grotesk Lächerlichen schwelgt. Und dennoch

waren die Bildner dieſer halb lächerlichen, halb ſcheußlichen Figuren, dieſer Menſchenleiber mit Sperberköpfen u. ſ. w., ſehr ernſte, von heiligem Eifer ergriffene Menſchen, die nichts Geringeres beabſichtigten, als dem Gott, den ſie anbeteten, einen Leib zu geben, die mit Ueberſpringung der beſonderen Ideenkreiſe, in welche ſich die abſolute Idee auseinanderlegt, dieſe ſelbſt darzuſtellen verſuchten. Aber gerade, weil das dargeſtellte Abſolute eine contradictio in adjecto iſt, gerade weil, was des Menſchen Hirn kaum faßt, des Menſchen Hand nicht tragen und halten kann, mußte dieſer Verſuch, deſſen Kühnheit immer die Bewunderung jedes nachdenklichen Geiſtes fordert, ſcheitern, konnte dieſer kreiſende Berg nichts Anderes, als coloſſale Scheuſale und ſcheußliche Coloſſe gebären.

Denn indem der religiöſe Menſch das Abſolute objectiviren will, iſt er gezwungen, ſich zu dieſem Zwecke eines Organs, der Phantaſie zu bedienen. Die Phantaſie iſt ein Denken in Formen. Die Form aber iſt der Ausdruck einer beſtimmten, nicht der abſoluten Idee. Wenn nun der religiöſe Menſch dennoch zur Form greift, ſo genügen ihm entweder nur die coloſſalſten Dimenſionen, höhlt er Felſentempel von Ellore, baut er Pyramiden, baute er am liebſten babyloniſche Thürme in den Himmel; oder wenn er auf dieſer Stufe, wo es ihm ſchlechterdings nur um Vergegenwärtigung des Abſoluten zu thun iſt, nichtsdeſtoweniger zum Beſonderen, z. B. der Menſchengeſtalt, ſeine Zuflucht nimmt, ſo ſieht er ſich gezwungen, die ſo entſtandene Form wieder zu negiren, um auszudrücken, daß er gar nicht den eigentlichen Sinn dieſer Form, ſondern vielmehr etwas ganz Anderes, nämlich das Abſolute, meine. In dieſer Abſicht zerſtört er das Gebilde wieder, ſetzt einen Vogel-, einen Elephantenkopf auf den Menſchenleib, oder verzerrt die Züge des menſchlichen Antlitzes ſo, daß zuletzt nichts Menſchliches mehr darin bleibt und der nüchterne Betrachter einer ſpäteren Zeit darin nur noch eine lächerliche Caricatur erblickt.

Indeſſen, die durch ſo viele heterogene Elemente getrübte Phantaſie klärt ſich nach und nach. Das Mittel erweiſt ſich mächtiger als der Zweck. Die Form verlangt nicht nur einen Inhalt, ſondern einen beſtimmten Inhalt; ſie iſt es nicht zufrieden, überhaupt eine Idee, ſie will ihre beſondere Idee ausdrücken, von ihr erfüllt ſein, ſo daß Form und Idee ſich

gegenseitig decken. Nur so können wir uns aus den scheußlichen Götterfratzen semitischer Völker die wunderbar idealen Bilder der Griechen entstanden denken. Und auch die Griechen hatten ihre archaischen Bildwerke mit den ungespaltenen Beinen und eng am Leibe klebenden Armen — Bildwerke, die — was sehr bezeichnend ist — den Späteren heiliger und göttlicher däuchten, als die herrlichsten Statuen aus der Werkstatt des Phidias und Praxiteles, ebenso wie der gläubige Katholik ein roh auf Holz oder Leinwand hingeklextes Bild der schmerzensreichen Mutter mit dem lieben Sohne den idealsten Gestalten Overbecks vorziehen wird. Denn in demselben Maße, in welchem die Kunst gewinnt, verliert die Religion. Wenn auch beide im Anfang Hand in Hand zu wandeln scheinen, so trennen sie sich doch sehr bald, um sich von nun an durchaus feindlich gegenüberzustehen. Die Religion, die nicht bilderfeindlich und bilderstürmerisch ist, hat ihre mystische Tiefe, d. h. ihren eigentlichen Charakter, eingebüßt, und diejenige Kunst, deren einziger Endzweck nicht der schöne Schein ist, die noch etwas Anderes will, als in der bestimmten Form eine bestimmte Idee zur Erscheinung bringen, ist noch nicht oder nicht mehr eigentliche Kunst. Die Kunst zerstört die Religion.

Wird sich die Phantasie ihrer Grenzen bewußt, so tritt die absolute Idee in den dunklen Hintergrund, auf welchen die jetzt erst möglich gewordenen Bilder der besonderen Ideen als auf ihren gemeinschaftlichen Ursprung zurückweisen. So ist für Homer die „Ate“ dieser dunkle Hintergrund, so für den Sänger des 104. Psalms, der die Werke Gottes (die besonderen Ideen) so wunderbar schön preist, der Herr, von dem er bei seinem Loblied ausgeht, um schließlich, nachdem er die ganze Reihe der Geschaffenen an sich hat vorüberziehen lassen, zu ihm zurückzukehren.

Nun erst, wenn der Mensch das ewige Schicksal als unerforschlich und den Herrn als unergründlich in den Hintergrund schob, wenn der Geist, ermüdet von dem Schweifen in's Unendliche, das Unmögliche seines Versuchs, das, „was in des Menschen Hirn nicht paßt,“ durch die menschliche Form auszudrücken, erkannt hat, sich nun mit klarerem Auge umgesehen hat in der Welt und mit den einzelnen Kreisen des physischen und psychischen Lebens vertrauter geworden ist, tritt die Phantasie an ihre rechte Stelle, kommt sie zum

rechten Gebrauch ihrer vorher nutzlos vergeudeten Kraft. Nun erst wird das Schöne möglich, und wo die Verhältnisse (wie in Griechenland) ganz besonders günstig sind, wirklich. Hat die Phantasie aber einmal den rechten Kreis ihrer Wirksamkeit berührt, so ruht sie nicht, bis sie ihn erfüllt, bis sie alle Erscheinungen des Lebens in diesen Kreis gezogen hat. So darf uns die Ueberfülle der griechischen Göttergestalten nicht Wunder nehmen. Sie ergänzen sich gegenseitig, sie stellen jede eine besondere Modification der absoluten Idee (auf die es im Grunde immer ankommt) dar; sie sind die durch das Prisma der Kunst gebrochenen Farben des einen reinen Lichtes. Wie der Psalmist nur den Herrn preisen will, und dies doch nicht anders kann, als dadurch, daß er des Herren Werke preist und Erde, Meer und Himmel zu Zeugen seiner Herrlichkeit macht, so betet auch der Grieche die Gottheit in ihrem schönsten Werke, im Menschen, an und macht den olympischen Herrschergreis und den herrlichen Jüngling von Belvedere und die andern himmlischen Gestalten, deren verklärte Leiber der Kleider und Falten nicht bedürfen, zu Repräsentanten der Gottheit.

Denn diesen repräsentativen Charakter hat alle schöne Kunst, und dies ist ihre Achillesferse. Sie kann auf die Dauer die tiefe, unerschöpfliche Sehnsucht des Menschen nach dem Absoluten nicht befriedigen. Es kommen in dem Leben eines Jeden, und wäre er der Kunst noch so sehr zugethan, und hätte er bis dahin noch stets in ihr seine Seligkeit gefunden, Zeiten vor, wo er, wie Heinrich Heine, einsieht, „daß die liebe Frau von Melos keine Arme hat und ihm nicht helfen kann.“ Dann ist es vorbei mit dem Glauben an die beseligende Macht der schönen Kunst. Die Lösung des großen Problems, wie das Kind zum Vater zurückkommen, wie das in den Widersprüchen des realen Daseins verwickelte Individuum Theil haben könne an der ewigen Herrlichkeit der Idee, ist in der Kunst nur eine scheinbare. Damit die Kinder der Leto ewig leben, müssen die Kinder der Niobe sterben, d. h. damit das Kunstwerk schön sei, müssen alle Menschen häßlich sein. Der Erdenrest, von welchem die Gebilde der Kunst befreit sind, er lastet um so schwerer auf uns, den Künstlern. Sie sind enthoben dem Gemeinen, dem ewig Gestrigen, wir sind um so tiefer darein versenkt. Das unauslöschliche Gelächter der seligen Götter an der Tafel des

Zeus tönt wie ein Hohn in das Ohr des krankheitsgequälten, mühſalbehafteten Sterblichen. Er hat ſie ausgeſtattet mit allen Herrlichkeiten, die ſeine ſchöpferiſche Phantaſie hervorzubringen vermochte, und ſie laſſen ihn in Elend und Noth verſchmachten; ſie haben „kein Ohr, zu hören ſeine Klage," ſie haben „keinen Arm, ſich des Bedrängten anzunehmen." Denn dieſe ſchönen Geſtalten ſind todt und ſind nur dadurch ſchön, daß ſie todt ſind, da das Leben dem Schönen nur die Dauer eines Augenblicks gewährt, und was unſterblich im Geſang leben ſoll, im Leben ſelbſt untergehen muß.

Die ſchöne Kunſt ſammelt die ſich in den Individuen brechenden Strahlen der (beſonderen) Idee (die abſolute Idee unvermittelt darzuſtellen, hat ſie längſt als eine Unmöglichkeit erkannt) in einem Brennpunkt. Dieſer Brennpunkt iſt das Ideal, das Kunſtwerk. Erfüllte nun das Ideal ſeine Aufgabe, der Träger der Idee zu ſein, ſo wäre es gut und das Individuum könnte das Unglück, zur Gemeinheit verurtheilt zu ſein, damit das Ideal ſchön und herrlich ſei, zur Noth verſchmerzen. Nun aber iſt dies nicht der Fall, und daß es nicht der Fall iſt, zeigt ſich am deutlichſten da, wo der ariſtokratiſch-repräſentative Charakter der ſchönen Kunſt ſeinen höchſten Ausdruck gewinnt: in der Tragödie. In der Tragödie geht der Held, d. h. der Repräſentant der Idee, unter, zugleich aber auch die Idee, d. h. die ideale Kunſt kann die Idee nicht retten, da ſie nur das Ideal als den einzigen Vertreter derſelben kennt und dieſer unter der Laſt ſeiner Aufgabe zuſammenbricht.

„Iſt dies das verheißene Ende?" ſo fragt der Geiſt, der ſich bis dahin gläubig dem Ideal anvertraute (um durch daſſelbe zur abſoluten Idee zurückzukommen), wenn er, an dieſer jähen Kluft angelangt, für den Augenblick weder vorwärts (zur Philoſophie), noch rückwärts (zur Religion) gelangen kann.

Und hier nun, in dieſer Noth, tritt der Humor als Retter auf, der Humor, der das Individuum darüber belehrt, daß es, gemein wie es iſt, dennoch Theil hat an der ewigen Herrlichkeit der abſoluten Idee, daß die abſolute Idee leer wäre, wenn ſie ſich nicht in den beſonderen Ideen auseinanderlegte, und daß die beſonderen Ideen wohl durch das Ideal nothdürftig repräſentirt werden können, ihr eigentliches vollkräftiges Leben aber doch nur in der Geſammtmaſſe aller

ihrer Individuen haben, mithin die absolute Idee so wenig ohne das Individuum, wie das Individuum ohne die absolute Idee gedacht werden kann.

Dieses Resultat kommt offenbar nicht ohne Reflexion zu Stande, ist ohne Zweifel kein Product der Phantasie (des Denkens in Formen), sondern des eigentlichen, d. h. des speculativen Denkens. Es scheint also, als ob wir in dem Augenblick, wo wir zu dieser Einsicht gelangen, das Gebiet der Kunst verlassen und ihr Organ, die Phantasie, aufgeben müßten, um zur Wissenschaft überzugehen und fortan nicht mit Bildern, sondern Begriffen zu operiren.

Dies ist allerdings das Ende des ganzen Processes, aber, wie schon bemerkt, die Uebergänge aus einer Sphäre in die andere sind niemals so plötzlich, und wie auf dem Punkte, wo die Religion sich mit der Kunst berührte, der Menschengeist erst nach und nach den alten Gehalt der neu ergriffenen Form zu accommodiren verstand, so sucht er jetzt die alte, liebgewonnene Form festzuhalten, obgleich der neue Gehalt nicht mehr dafür passen will, und wie dort die künstlerische Form endlich den Sieg über die religiöse Empfindung davontrug, so zerstört jetzt die humoristische Weltanschauung (ein Resultat des speculativen Denkens) nach und nach die künstlerische Form.

Es ist bezeichnend für die amphibienhafte Natur des Humors, daß er, ebenso wie er in der Dialektik des Begriffs als Uebergangsstufe zweier geistiger Sphären erscheint, auch in der Geschichte der Individuen und der Völker in den Perioden auftritt, wo sich, oft unter inneren und äußeren Kämpfen, ein neues Leben entwickelt. Das naive Alterthum kennt den Humor so wenig, wie ihn das Kind kennt, das mit gläubigem Herzen zuhört, wenn ihm die Mutter erzählt von dem lieben Vater im Himmel, der Sonne, Mond und Sterne und Alles, was ist, geschaffen habe. Auch der Jüngling kennt den Humor nicht, so lange er noch an die Verwirklichung seiner Ideale glaubt und in diesem Glauben kühn hinaussteuert auf das hohe Meer des Wettens und Wagens. Aber auf der Stufe, wo sich in dem unausbleiblichen Kampfe mit den Stürmen, die nun hereinbrechen, aus dem Jüngling der Mann entwickelt, in der Zeit, wo die Pfeile und Schleudern des wüthenden Geschicks ihm eine schöne Hoffnung nach der andern zertrümmern, und er noch nicht zur vollen Erkenntniß

gekommen ist, daß diese schöne phantastische Spiegelung, die ihm die reale Welt verdeckte, versinken mußte, wollte er überhaupt jemals ein Mann werden — auf dieser Stufe, in dieser Zeit treibt der Humor die üppigsten Blüthen, lächelt der Jüngling-Mann in seinen Schmerz hinein, witzelt er über seine Verzweiflung so lange, bis er mit sich und der Welt in's Reine gekommen, das heißt, bis zur wissenschaftlichen Erkenntniß vorgedrungen ist.

Nicht anders ist es in der Geschichte der Menschheit. Als die griechische Kunst zusammen mit dem griechischen Leben den Höhepunkt erreicht hatte und nun, nachdem sie ihre Mission erfüllt, der Philosophie den Platz räumen mußte, trat für die kurze Zeit des Uebergangs das Interregnum des Humors ein. Aristophanes steht zwischen Sophokles und Aristoteles. So begleiten Humor und Satire den Verfall des römischen Reiches, so wuchert der Humor üppig empor gegen das Ende des Mittelalters, so findet er sich überall nicht nur auf der Schwelle weltgeschichtlicher Zeitabschnitte, sondern auch in dem Leben der einzelnen Völker, wenn für sie eine Uebergangsepoche gekommen ist. So hat, um nur ein Beispiel zu erwähnen, das Jahr 1848 bei uns neben so unsäglich viel Traurigem so viel Humoristisches nicht nur producirt, sondern auch consumirt, wie vielleicht sonst ein ganzes Jahrzehnt ruhiger Entwickelung.

Nachzuweisen nun, wie aus dieser Grenzstellung des Humors zwischen Kunst und Philosophie seine ganze scheinbar so wunderbare Natur einfach zu erklären ist, wie er, an der Natur beider Sphären participirend und von der einen die Form, von der andern den Inhalt entlehnend, jene zertrümmert, ohne doch diesem gerecht werden zu können — das soll die Aufgabe des folgenden Capitels sein.

II.

Wir sahen, daß der Mensch, wenn er zur Einsicht gelangt, wie die Kunst seine höchste Sehnsucht, die Sehnsucht, sich als theilhabend an der Herrlichkeit der absoluten Idee zu fühlen, nicht befriedigen könne, folgerichtig das Gebiet der Kunst verlassen und (nicht zur Religion, denn von dieser kommt er her, sondern) zur Philosophie fortschreiten müßte. „Denn," sagt Schopenhauer (die Welt als Wille und Vor-

ſtellung, II. S. 405), „die Antwort der Künſte, ſo richtig ſie ſein mag, wird jedoch immer nur eine einſtweilige, nicht eine gänzliche und finale Befriedigung gewähren. Sie geben immer nur ein Fragment, ein Beiſpiel ſtatt der Regel, nicht das Ganze, als welches nur in der Allgemeinheit des Begriffs gegeben werden kann. Für dieſen daher, alſo für die Reflexion und in abstracto eine eben deshalb bleibende und für immer genügende Beantwortung jener Frage zu geben, — iſt die Aufgabe der Philoſophie.“

Indeſſen dieſer Uebergang macht ſich nicht ſo plötzlich, zum mindeſten nicht bei Völkern oder Individuen, welche es ſich ernſt ſein ließen mit der heitern Kunſt und ganz ernſtlich in der Seligkeit des Schaffens oder nachſchaffenden Genießens eine finale Befriedigung zu finden hofften. Das Gefäß verliert den Geruch von dem, womit es urſprünglich angefüllt war, nicht ſo leicht. Der noch vor einem Augenblick dichteriſch erregte Geiſt, wenn ihm nun plötzlich die Einſicht von der Unzulänglichkeit des Mediums, durch welches er zum reinen Licht vordringen wollte, klar wird, kann ſich nicht ſofort in die ruhige contemplative Stimmung verſetzen, welche die conditio sine qua non des wiſſenſchaftlichen Erkennens, des ſpeculativen Denkens iſt. Er weiß es, der Kampfplatz iſt ein anderer geworden, aber er legt deshalb die alten lieben Waffen nicht aus der Hand. Er verſucht es noch eine Weile mit denſelben Werkzeugen, in deren Behandlung er es zu einer ſolchen Virtuoſität gebracht hatte; er will durch das Organ der Phantaſie das Reſultat, nicht dichteriſch intuitiven Schauens, ſondern philoſophiſch ſpeculativen Denkens darſtellen; er will noch ein Bild geben, ohne zu bedenken, daß, ſo groß er auch die Leinwand ſpanne, was er abbilden will, nach allen Seiten darüber hinausreicht, ja daß, ſtreng genommen, was er abbilden will, ihm in keinem Augenblicke wirklich ſitzt, ſondern in einer fortwährenden Metamorphoſe begriffen iſt.

Denn die Idee, die er bis dahin in dem ſchönen Kunſtwerk verkörpert ſah, die ihm in dem Ideal ein Hic! zurief, dem er mit gläubiger Seele lauſchte, hat jetzt an die Stelle des Hic! ein Ubique! geſetzt. Er, der früher das ganz Gemeine und ewig Geſtrige ſo tief verachtete, hat nun erkannt, daß die Idee ſich gerade in dem Gemeinen und Geſtrigen fort und fort behauptet, daß die Idee auch nicht der Kleinſten

und Geringſten Eines verloren gehen läßt, ſondern will, daß Alles Theil habe an ihrem ewigen Leben. „Kommt her zu mir Alle, die ihr mühſelig und beladen ſeid, ich will euch erquicken,“ ſo ſagt die Religion der Liebe und ſo ſagt der Humor. Nicht an die Großen, die Weiſen, die Reichen, die Geſunden und Kraftvollen wendet er ſich, ſondern an die Kleinen, die Einfältigen, die Armen, die Kranken und Schwachen. Ja, er wendet ſich an dieſe ganz vorzugsweiſe gern, weil, wenn es ihm gelingt, den Beweis zu liefern, daß auch in dieſe dunkeln Regionen das Licht der Idee dringt, ſich die Ubiquetät derſelben gerade am herrlichſten offenbart. Dies iſt auch nebenbei der Grund, weshalb der eigentliche Humor erſt mit dem Chriſtenthume möglich wurde. So lange die Götter auf ihrem Olymp in unnahbarer Höhe thronten, höchſtens ſich auserwählten Sterblichen dann und wann in Liebe geſellten, mit ihnen Heroen und Heroinen, Helden an Kraft und Wunder der Schönheit zeugten und ſo eine höchſt excluſive Ariſtokratie begründen halfen, die mit dem großen Pöbelhaufen ſehr wenig gemein hatte — oder ſo lange ein Jehovah als abſoluter Herrſcher im Himmel regierte, der die Erde zu ſeiner Füße Schemel hatte und ſich nur durch den Mund der Propheten und Prieſter, ſeiner auserwählten Werkzeuge, den übrigen Menſchen offenbarte — ſo lange war das erlöſende „Wort bei Gott und Gott war das Wort;“ ſo lange galt nur, was durch Kraft und Schönheit ſeine Abkunft von den Göttern documentirte, und ſelbſt dieſen wenigen Glücklichen wurde es oft bange bei ihrer Gottähnlichkeit, und ſie klagen bei Homer und bei den Tragikern in oft rührenden Tönen über die Hinfälligkeit ſelbſt der ſtolzeſten Kraft, über die fürchterliche Unſicherheit des Menſchenlooſes und den grimmen Neid der Olympier. Das Antlitz des Jehovah glättet nie ein freundlich mitleidiges Lächeln, wenn er auf ſeine irrenden, ſtrauchelnden Menſchenkinder herabſchaut, und wenn Zeus über all' den Erdenjammer einmal gelegentlich nachdenkt, hat er nur das kalte, ſchneidende Wort:

ἐξ ἡμέων γάρ φασι κάκ' ἔμμεναι· οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ
σφῇσιν ἀτασθαλίῃσιν ὑπέρμορον ἄλγε' ἔχουσιν.

Nein, das Wort mußte Fleiſch, der Gottesſohn als des Menſchen Sohn geboren werden, und, in einer Krippe liegend, die Anbetung der Könige empfangen, bis ſich der Menſch

bewußt wurde, daß, weil er klein und einfältig und sündhaft und krank ist, er darum noch nicht verstoßen ist, sondern daß Alle gleicherweise berufen sind. Nun erst werden diese ungeheuren Gegensätze, diese scheinbar unlösbaren Widersprüche des ganz Gemeinen, welches sich als kostbares Gefäß der Idee erweist, des unförmlichen Steins, der von den Bauleuten verworfen und von dem Meister zum Eckstein gewählt wird, gelöst; nun erst beginnen die Saturnalien, in welchen den Sclaven der Sünde, des Lasters, der physischen und moralischen Häßlichkeit die Ketten abgenommen werden, sie sich als frei und rein und schön und mächtig fühlen. Deshalb der durch und durch demokratische Charakter des Humors. In der Religion herrscht der eine Jehovah und vor ihm sind wir „allzumal Sünder;“ in der schönen Kunst zählen nur die Heroen, die Aristokraten der Schönheit, der Tugend (virtus), der Kraft und des Reichthums, alle Uebrigen sind Heloten, die so häßlich sind, daß sie selbst das Laster nicht häßlicher machen kann; aber der Humor verjagt die dreißig Tyrannen und proclamirt die Souveränität des Demos; in dem Gebiete des Humor herrscht kein Einzelner, weil sie Alle herrschen; ja der Humor ist so eifersüchtig auf die Volkssouverainität, daß er die Themistokles und Aristides lieber ostrakisirt, als sie in ihrer Tugend und Weisheit, gleichsam ein lebender Vorwurf für die weniger vom Schicksal Begünstigten, gewähren ließe. Für den Humor existirt nichts Großes, aber auch nichts Kleines, ebenso wenig, wie für die Wissenschaft, denn er ist, wie diese, sich der Ubiquetät der Idee bewußt. Der Inhalt ist bei beiden genau derselbe; beide wollen den Nachweis liefern, daß in der Unendlichkeit des dialektischen und empirischen Zusammenhangs Alles vermittelt und jede sogenannte Unmittelbarkeit, sie möge einen Namen haben, welchen sie wolle, ein Product des Aberglaubens oder der Unwissenheit ist.

Was den Humor von der Philosophie unterscheidet, ist also die Form. Die Wissenschaft operirt mit Begriffen, der Humor noch immer mit Bildern. Das Organ der Wissenschaft ist das logische Denken, das des Humors noch immer die Phantasie. Der Humor weiß so gut wie die Wissenschaft, daß man der Idee in die Breite des realen Daseins folgen muß, will man sie in ihrer Wahrheit und Wirklichkeit erkennen und begreifen; aber er schreibt deshalb keine philo-

ſophiſchen, theologiſchen, juriſtiſchen, naturwiſſenſchaftlichen Werke, ſondern immer noch Dramen, Gedichte, Romane, thut alſo der Form nach ſcheinbar genau daſſelbe, was der Dichter auch thut, um ſeinen poetiſchen Ideen einen Ausdruck zu geben.

Bevor wir uns indeſſen in der Werkſtatt des Humors genauer umſehen und beobachten, wie ſeine wunderſamen Gebilde zu Stande kommen, müſſen wir noch einen Augenblick in der Vorhalle verweilen. Zu dem Humor, der ſelbſt nichts weiter als eine Uebergangsſtufe iſt, gelangt man wiederum nur durch eine Uebergangsſtufe, und dieſe iſt die Satire. Es iſt nicht möglich, ſich einen richtigen Begriff von jenem zu verſchaffen, wenn man ſich nicht vollſtändig über das Weſen und die Bedeutung dieſer klar geworden iſt. In der Satire nämlich ſtehen noch die beiden Gegenſätze, die Idee und die Realität, die in dem Humor ihre Verſöhnung feiern, ganz unvermittelt nebeneinander. Wenn der Humor der Heiland iſt, welcher ſeine Hand ausſtreckt über die arme Sünderin und zu ihr ſpricht: „ſtehe auf, deine Sünde iſt dir vergeben," ſo iſt die Satire der Prediger in der Wüſte, der das Laſter mit Feuerworten geißelt, aber keinen Balſam hat für die Wunden, die er ſchlägt. Ja, der Satiriker verzweifelt an der Heilung dieſer Wunden, aber er meint, daß die offene Wunde doch noch weniger gefährlich iſt, als die, welche unter der trügeriſchen Hülle, mit der ſie Heuchelei und falſche Scham verdecken, im Verborgenen forteitert, und deshalb reißt er erbarmungslos den Verband ab und hat kein Ohr für das Wehegeſchrei des unglücklichen Opfers. Niemand kann von der unausſprechlichen Herrlichkeit der Idee tiefer durchdrungen, inniger gerührt ſein, als der Satiriker, aber trotzdem oder vielmehr gerade deshalb findet auch Keiner die Wirklichkeit ſo unſäglich gemein, iſt Keiner von dem Erdenreſt, der allen Dingen anhaftet, empfindlicher beleidigt, als gerade er. Für ihn iſt die helle Sonne am Himmel nicht ohne Flecken und an der köſtlichſten Porzellanvaſe entdeckt ſein mikroſkopiſch ſcharfes Auge einen Makel, der den Werth des Gefäßes auf ein Kleinſtel reducirt. Der Schmutz, der allen Dingen anhaftet, widert ihn an; der Mißklang, den ſein Ohr in jeder Harmonie heraushört, bringt ihn zur Verzweiflung. Und in dieſer ſeiner Verzweiflung wühlt er in dem Schmutz, lacht er ſchrill und gell in „das Tollhaus

von Tönen" hinein, ſtreut er Aſche auf ſein Haupt, umgürtet er ſeine Lenden mit härenem Gewande, oder reißt, wie König Lear, ſich die Kleider vom Leibe und ruft: „fort, fort, ihr Zuthaten! Der natürliche Menſch iſt nichts weiter, als ſolch' ein armes, nacktes, zweizinkiges Thier!" — Die Methode, durch welche der Satiriker zu ſeinen Reſultaten gelangt und die unüberſteigliche Kluft zwiſchen der Herrlichkeit der Idee und der Gemeinheit der Wirklichkeit mit einem ſo grellen Licht erleuchtet, iſt im Grunde außerordentlich einfach. Er braucht ſich nur zur Sonnenhöhe der Idee zu erheben und von dort aus auf die reale Welt hinabzublicken, ſo wird ihm Alles, ſelbſt das menſchlich Höchſte und Größte, in lächerlicher Kleinheit und Unbedeutenheit erſcheinen, oder er braucht ſein Auge nur in nächſte Nähe mit der Wirklichkeit zu bringen, ſo werden ihm die unbedeutendſten Flecken und Makel nicht nur nicht entgehen, ſondern, weil aller Maßſtab fehlt, ſcheinbar in's Ungeheure wachſen. Swift, als er ſeine berühmten Reiſen Gullivers, dieſes Muſterwerk der Satire, ſchrieb, war ſich dieſer Methode entweder deutlich bewußt, oder hat ſie, ohne es zu wiſſen und zu wollen, mit dem unfehlbaren Inſtinkte des Genies befolgt. Seine „Liliputaner" und ſeine „Rieſen von Brobignak" die Einen mit ihren winzigen Tugenden, die Anderen mit ihren coloſſalen Laſtern, ſind die Menſchen, wie ſie der Satiriker ſieht, je nachdem er ſie durch die concave oder convexe Seite ſeines Glaſes betrachtet. Der Satiriker iſt der radicale Peſſimiſt.

Er iſt es gerade ſo, wie der Humoriſt der entſchiedenſte Optimiſt iſt. Wenn Jener die Menſchen in Bauſch und Bogen für Zöllner und Sünder erklärt und in die Einſamkeit flieht, um nichts mit ihnen gemein zu haben, ſo ſetzt ſich Dieſer mit ihnen zu Tiſch und findet, daß die Leute, im Grunde, genommen, gar ſo übel nicht ſind, ja manche ganz ſchätzenswerthen Eigenſchaften beſitzen; wenn Jenem die Fliege, die ihn umſummt, das ganze köſtliche Mahl des Lebens verdirbt, ſo fängt Dieſer den kleinen Störenfried, öffnet das Fenſter und ſagt: die Welt iſt groß genug für dich und mich. Der Humoriſt iſt nicht weniger durchdrungen von der Herrlichkeit der Idee, aber er weiß von dieſer aus einen Weg zu finden hinab auf die platte Erde. Seine Methode iſt der des Satirikers vielfach ähnlich und doch in der Hauptſache gänzlich von jener verſchieden. Jean Paul beſchreibt ſie, indem er

„die drei Wege angiebt, die er ausgekundſchaftet habe, nicht um glücklich, aber glücklicher zu werden". „Der erſte" meint er, „der in die Höhe geht, iſt, ſich ſo weit über die Gewölke des Lebens hinauszubringen, daß man die äußere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäuſern und Gewitterableitern von Weitem unter ſeinen Füßen nur wie ein zuſammengeſchrumpftes Kindergärtchen liegen ſieht; — der zweite iſt, gerade herabzufallen in's Gärtchen und da ſich ſo einheimiſch in einer Furche einzuniſten, daß, wenn man aus ſeinem Lerchenneſte herausſieht, man ebenfalls keine Wolfsgruben, Beinhäuſer und Stangen, ſondern nur Aehren erblickt, deren jede für den Neſtvogel ein Baum- und zugleich Regenſchirm iſt. — Der dritte endlich, den ich für den ſchwerſten und klügſten halte, iſt der, mit beiden zu wechſeln." — Dieſer dritte Weg nun iſt der, welchen der Humor einſchlägt, und aus dieſem fortwährenden Wechſel des Standpunkts, von welchem aus der Humoriſt die menſchlichen Dinge betrachtet, entſteht die eigenthümlich wechſelvolle Beleuchtung, die das Charakteriſtiſche und zugleich der hohe Zauber aller humoriſtiſchen Producte iſt. Der Humor iſt ein Januskopf, deſſen eines Geſicht ſich ſtets gegen die Idee, deſſen anderes ſich fortwährend gegen die Wirklichkeit wendet. Er darf, will er nicht ſofort aufhören, ſeinen Namen zu verdienen, dieſe nur in dem Lichte jener, jene nur als dieſe beleuchtend darſtellen. Er muß uns jeden Augenblick anſchaulich machen, daß die Idee weder ohne die gemeine Wirklichkeit, noch dieſe ohne jene ſein und gedacht werden kann.

Das iſt es eben: der Humoriſt muß dieſe philoſophiſche Wahrheit anſchaulich machen; er darf uns nicht, wie der Philoſoph, darauf vertröſten, „daß die Idee ſich in allen Räumen und im endlichen Verlaufe der Zeit durch einen beſtändig ſich erneuernden Proceß der Bewegung verwirklicht", darf uns nicht, wie der Künſtler, mit dem ſchönen Scheine, als ſei das ideale Kunſtwerk wahrhaft der Repräſentant aller Individuen ſeiner Gattung, täuſchen, ſondern ſoll den Nachweis liefern, daß die abſolute Idee in jedem einzelnen Punkte des Raumes und der Zeit zur Erſcheinung kommt.

Dieſe Aufgabe vollſtändig zu löſen, iſt offenbar unmöglich und gelingt dem Humor auch nicht, ſo ſehr er ſich darum bemüht. Der Kampf mit der Häßlichkeit und Gemeinheit, auf den er, der Optimiſt, der Alles, was iſt, ſchön und ſehr

gut findet, ſich einlaſſen muß, iſt ein verzweifelter. Vergegebens, daß er das ganze Arſenal ſeiner Waffen aufbietet und ohne Aufhören ironiſirt, parodirt, traveſtirt, carikirt — es hilft Alles nichts, der Hydra wachſen immer neue Köpfe. Der Humoriſt iſt wie der Zauberlehrling in Goethe's Ballade. Er hat den Zufall, den der alte Meiſter der ſchönen Kunſt ſorgfältig einſchloß, entfeſſelt, und der Zufall mit ſeinem ganzen Gefolge von Ungereimtheiten, Abgeſchmacktheiten, Ungehörigkeiten ergießt ſich nun in Strömen über ihn. Und wenn er tauſend Arme hätte, er kann die Fluth nicht bewältigen. Für den einen Fall, in welchem er uns die Berechtigung des Zufalls nachwies, ſind unzählige andere, wo er uns den Beweis ſchuldig bleibt. Es iſt eben eine Arbeit in infinitum, und deshalb hören ſo ſehr viele humoriſtiſche Werke (Sterne's Tristram Shandy, Sentimental Journey, die meiſten Romane Jean Pauls, die Komödien des Ariſtophanes u. ſ. w. u. ſ. w.) nur auf, aber endigen nicht.

So zerſprengt der philoſophiſche Gehalt des Humors die künſtleriſche Form, die er nicht aufgeben will, und Goethe hat vollkommen Recht, wenn er den Ausſpruch thut: „der Humor zerſtört zuletzt alle Kunſt.“ Der Humor thut dies nicht blos dadurch, daß er, um die Idee zu retten, die Häßlichkeit auf die Spitze treiben und zur Carikatur ſeine Zuflucht nehmen, die Form alſo gefliſſentlich zerſtören muß, ſondern vor Allem, indem er die Grenzen, welche den einzelnen Künſten vorgeſchrieben ſind, nicht reſpectiren kann und in den einzelnen Künſten wiederum die beſonderen Gattungen durcheinandermiſcht.

Der Humor, ſich dieſes ſeines kunſtfeindlichen Weſens wohl bewußt, wählt ſich deshalb am liebſten diejenige Form der Dichtkunſt (denn die anderen Künſte, vor Allem Plaſtik und Baukunſt, ſind von ſo ſtrengen Grenzen umſchrieben, daß der Humor, der ſo gern in's Grenzenloſe ſchweift, eigentlich wenig oder nichts mit ihnen anfangen kann), in welcher der Uebergang aus der Poeſie in die Proſa ſo nahe liegt: die Form des Romans. Faſt alle, wenigſtens die hauptſächlichſten humoriſtiſchen Werke haben deshalb dieſe Form.

Aber wie ſpringt ſelbſt der Humor mit dieſer Form um! Wie weiß er ſie nach allen Seiten für ſeine Zwecke auszuweiten! Man denke nur an Jean Pauls ſogenannte Romane! Die künſtleriſche Ohnmacht in jeder Beziehung iſt es, was

Jedem, der frisch von der Lectüre der Alten oder Goethe's und Lessings herkommt, in diesen wunderlichen Producten zuerst auffallen muß: von dem zerbröckelnden, durcheinandergewirrten, künstlich herausgeputzten Styl bis zu dem gänzlichen Mangel an Gestaltungskraft, sei es nun in der Zeichnung und Durchführung von Charakteren, in den landschaftlichen Schilderungen, oder in den, wie der Styl, zerfahrenen und zerbröckelnden Geschichten.

Der hauptsächlichste Grund dieser Erscheinung ist der, daß der Humorist, obgleich er principiell nur eine von der Idee durchleuchtete, also nicht mehr gemeine Wirklichkeit kennt, dennoch den Hauptaccent bald auf jene, bald auf diese legt und so alle Augenblicke in die Gefahr kommt, entweder den Boden unter den Füßen zu verlieren und in vagen Abstractionen zu verschweben, oder in der platten Wirklichkeit stecken zu bleiben und „seine Nase in jedem Quark" zu begraben. Auch dafür bietet fast jede Seite bei Jean Paul einen Beleg. Er exaltirt sich zu unaussprechlichen Gefühlen, er sucht gewaltsam alles Irdische von sich abzustreifen und orakelt dann in „Träumen", vor deren Mysticismus der gesunde Menschenverstand im eigentlichsten Sinne des Wortes stille steht; oder er führt uns seine „hohen" Menschen vor, seine Albano's, Idoinen u. s. w. mit ihren Wolkenkukuksheimanschauungen und Empfindungen. Dann plötzlich, in der Sonnennähe, schmelzen die Ikarusflügel und der Titane verwandelt sich in ein armes Schulmeisterlein im fadenscheinigen Röckchen, und wir müssen mit ihm das harte, trockene Brod seiner prosaischen Existenz kauen, bis wir den Fluch des ewig Gestrigen und Gemeinen, dem wir eben bei dem Dichter entrinnen wollten, wieder einmal recht drückend empfinden. In welche öden Steppen der alltäglichsten Prosa führen uns selbst die gefeiertsten Humoristen, Dickens z. B. und Thakeray, auch die älteren englischen: Sterne, Smollet u. s. w. Wie oft, wie sehr oft geht ihnen der Humor aus, und — wir sitzen im Dunkeln!

Und meistens geht er gerade da aus, wo wir des Lichtes und des Trostes am meisten bedürfen. Als das Unglück mit unwiderstehlicher Gewalt auf den alten Lear einstürmt, schleicht sich der Narr davon, denn er hat nichts mehr zu sagen. Vor dem lauten Donner des Gerichts, das nun über Schuldige und Unschuldige hereinbricht, verstummt sein Witz, und so

muß der Humor überall ſchweigen, wo es ſich um Sein und Nichtſein, wo es ſich um die Fragen handelt, welche die Menſchheit in ihrem innerſten Grunde aufwühlen. In allen ſolchen Fällen wird der äſthetiſche Menſch doch immer „Ruhe, Luſt und Harmonie“ in der idealen Kunſt ſuchen, der Gläubige Rath und Troſt aus der Religion ſchöpfen und der Denker von der Philoſophie die „finale Befriedigung“ erwarten müſſen.

So ſehen wir, wie der Humor nach allen Richtungen ſeine Unzulänglichkeit, ſeinen amphibiſchen Charakter eines auf der Grenze zweier Welten ſtehenden Weſens documentirt. Auch hat der Humoriſt eine deutliche Empfindung dieſer Zweideutigkeit ſeiner Stellung und ſtets das Bedürfniß, ſich ſelbſt und ſein Publikum darüber zu orientiren. Dieſem Bedürfniß entſpringen die „Parabaſen“ des Ariſtophanes, welche ſich in anderer Form bei allen Humoriſten finden. Weil ſie ſich ſelbſt vor den Waſſerfluthen, die ſie heraufbeſchworen, ängſtigen, treten ſie aus dem Rahmen des Kunſtwerkes heraus, um ſich in eigener Perſon über ihre eigentlichen Intentionen, über die eigentliche Bedeutung des Stücks möglichſt verſtändig und verſtändlich auszuſprechen. Ob ihnen dies aber nun gelingt oder nicht, jedenfalls wird durch ein ſolches Beginnen alle Illuſion zerſtört und der ſchlagendſte Beweis geliefert, daß der Humor nicht ſein Geſetz und ſeine Erklärung in ſich trägt, ſondern eben nichts iſt, als eine Uebergangsſtufe aus der Poeſie in die Proſa, aus der Kunſt in die Philoſophie.

Fritz Reuter.

Eine Vorlesung. 1868.

Es gehört in Frankreich oder England nicht gerade zu den Seltenheiten, daß ein bis dahin unbekannter Autor durch ein einziges Buch, welches einschlägt, wie der Kunstausdruck lautet, seine Nation im Sturme für sich erobert. Er hat das große Loos gezogen, und die Welt beeilt sich, dem Sieger zu huldigen. Gestern noch „der Philosoph unter dem Dache", ist er heute der umworbene Liebling der Salons; das Band der Ehrenlegion ist unvermeidlich, eine Vorstellung bei Hofe so gut wie gewiß; die Schaufenster der Kunstläden prangen mit den Photographien des berühmten Mannes, die illustrirten Zeitungen bringen sein Portrait in Holzschnitt mit obligater Biographie. Zuletzt, doch nicht als Letzte, drängen sie sich herbei, die sonst so scheuen Verleger, mit offenen Armen und, was mehr sagen will, offenen Händen. Sie bieten; sie überbieten einander; der Glückliche hat nur die Qual der Wahl; man bezahlt dem großen Manne nach seinen Ruhm und vergoldet ihm seine Lorbeern.

Ich sage: so etwas gehört bei unseren gallischen Nachbarn und drüben bei unseren Vettern in England nicht zu den Seltenheiten; bei uns ist das anders. Bei uns giebt es keine Hauptstadt, aus der, als dem Centrum und Brennpunkte, die Strahlen des aufgehenden Lichtes nach allen Seiten zugleich bis an die fernsten Grenzen fliegen; bei uns giebt es keine tonangebenden Salons, welche den jungen Helden auf den Schild erheben und allem Volke zeigen und allen Völkern. Bei uns geht es auf literarischem Gebiete ungefähr zu, wie in den Schlachten des Homer. Da drängt sich das Fußvolk schreiend und lärmend und erregt viel Staub; aber Niemand achtet seiner, am wenigsten die Muse, und namenlos sinken sie hinab zum Orkus. Dann kämpfen, über das Blachfeld weit zerstreut, einzelne Heroen, ein kühner Rosselenker hier, ein schnellfüßiger Achill dort, mit der Lanze Dieser, mit dem Schwerte Jener, mit fürchterlichen Feldstei-

nen ein Dritter. Aber Keiner kümmert ſich um den Anderen, am wenigſten behält der große Haufe ſeine Helden im Auge. Thun ſie gewaltige Thaten — wohl! Das iſt ihre Schuldigkeit! Aber Dank und Lohn? Das fehlte noch! Und kommt es wirklich einmal zur Theilung der rühmlichen Beute, gönnt Agamemnon nicht dem Achilleus die holde Briſäis; ſie zanken ſich fürchterlich, greifen zu den ſpitzigſten Federn, und beinahe immer fehlt es an der klaräugigen Athene, der Göttin der Weisheit, die dem erboſten Peliden zur rechten Zeit am blonden Haare zupft.

Dies iſt die Regel; aber es giebt Ausnahmen; es kommen einzelne Fälle vor, wo ganz Deutſchland wie mit Einem Schlage in ein vollſtändiges Begeiſterungsfieber für einen Autor hineingeräth; wo wir mit einer Einſtimmigkeit, die bei uns um ſo rührender iſt, je ſeltener ſie iſt, ſein Lob ſingen; wo alle Welt die Schriften des Gefeierten lieſt, nicht blos Damen, die von Natur „nichts Beſſeres zu thun haben“, ſondern ſelbſt Männer, auf deren Atlasſchultern vielleicht das Wohl des Staates ruht; wo wir — und dies iſt das erhabenſte Opfer, was wir bringen können — ſeine Werke nicht, wie gewöhnlich, von guten Freunden oder aus der Bibliothek leihen, ſondern dieſelben kaufen für eigene Rechnung und Gefahr — und ſogar gebunden!

Die Wenigen nun, denen es gelungen iſt, die Herzen ihrer Nation ſo opferfreudig zu bewegen; wie bald wären ſie genannt! Ich habe hier glücklicher Weiſe nur Einen zu nennen, und es iſt gerade der, welcher in Beziehung auf den äußeren Erfolg unzweifelhaft die erſte Stelle beanſpruchen kann: Fritz Reuter.

Oder weſſen Name klänge vertrauter in Jedes Ohr? Weſſen Werke fände man häufiger auf den Büchertiſchen der Salons, in den Händen der Leſer aller Stände? weſſen Werke würden häufiger aufgelegt, oder mit größerem Fleiße illuſtrirt, oder commentirt? Wer kann, wie er, ſich rühmen, nicht blos von Denen geleſen zu werden, für die er einzig geſchrieben zu haben ſcheint und anfänglich ganz gewiß geſchrieben hat, ſondern mit nicht geringerem Eifer auch von der zahlloſen Menge ſolcher, die aus ſeinen Büchern ein Studium im eigentlichen Sinne des Wortes machen, die ſich erſt mit Hülfe eines Wörterbuches das Verſtändniß ſeiner Dichtungen mühſelig öffnen müſſen?

Ein ſolches Phänomen, für das wir uns vielleicht an dem ganzen Himmel unſerer Literatur vergebens nach einem zweiten Beiſpiele umſehen würden, iſt zu auffallend, zu merkwürdig, als daß wir nicht das lebhafteſte Verlangen empfinden ſollten, die Bahn, welche es bereits durchlaufen, zu meſſen, und die, welche es noch dereinſt durchlaufen wird, wenigſtens annähernd zu beſtimmen.

Zwar der eine Theil von Fritz Reuters ungeheuren Erfolgen iſt eben nicht räthſelhaft, iſt im Gegentheil begreiflich genug, und gerade deshalb wollen wir an dieſem leicht zugänglichen, feſten Punkte mit unſeren Betrachtungen einſetzen und fragen: Was iſt und was muß Fritz Reuter ſeinen Landsleuten ſein?

Seinen Landsleuten im engeren Sinne nämlich, das heißt Denen, für die noch heutigen Tages die Sprache, in der er geſchrieben hat, wahr und wahrhaftig Vater- und Mutterſprache iſt, das heißt alſo für die Mecklenburger und Pommern, und will man es ganz genau ausdrücken: die mecklenburgiſchen und pommerſchen Landleute, an welche das Widmungsgedicht ſeiner größten und vielleicht am meiſten geſchätzten, am weiteſten verbreiteten Dichtung: „Ut mine Stromtid“, adreſſirt iſt.

Was Fritz Reuter für dieſe ſeine „leiwen Landslüd'“ ſein muß und iſt, mag ſich freilich annähernd Jeder ſagen, der ſeine Werke mit Liebe und erträglichem Verſtändniß geleſen hat; aber es wirklich wiſſen, ſo ganz nachfühlen in jedem Worte, in jeder Sylbe, in jedem leiſeſten Tone einer kaum angerührten Saite, in jedem muthwilligen Augenaufſchlage — das kann, meiner Meinung nach, doch nur Jemand, der auf dem Boden gelebt, auf dem dieſe Geſchichten ſpielen, der mit den Menſchen, den Helden dieſer Geſchichten, manchen Scheffel Salz gemeinſam verzehrt, der die Sprache, die ſie ſprechen, von Jugend auf hat ſprechen hören und ſelbſt geſprochen hat — mit Einem Worte: Jemand, der, wenn nicht zu den „Landlüden“, ſo doch wenigſtens zu den „Landslüden“ gehört.

Ich ſage: meiner Meinung nach, und hätte ſagen ſollen: meiner gänzlich unmaßgeblichen Meinung nach, da ich nicht leugnen will und um des Folgenden willen nicht leugnen darf, daß ich ſelbſt meine ganze Jugend und noch manche

Jahre meines späteren Lebens auf jenem Boden, unter jenen Menschen verlebt habe, mithin berechtigt bin — wenn anders die Eindrücke der Jugend auf die Signatur des Wesens eines Menschen bestimmend wirken —, mich mehr als halb zu den Landsleuten des Dichters zu zählen.

Wie dem aber auch sein mag: ich will mit Hülfe dieser meiner Wissenschaft — die ich mir unter allen Umständen zu keinem besonderen Verdienste anrechne — mit Hilfe von tausend und tausend mir lieben und trauten Erinnerungen, rückschauend in die Jahre, die da waren und nimmer wiederkehren, versuchen, zu sagen: welches der Zauber ist, der für seine „leiwen Landslüd', de Landlüd' in Mecklenborg und Pommern", über Fritz Reuters Dichtungen ausgebreitet liegt, wie der würzige Brodem über einer frisch aufgeackerten Brache, wie das goldene Sonnenlicht über einem im Sommerwinde wogenden Aehrenfeld.

Dieser Zauber ist der alte, der schon auf Homers Gedichten für seine „lieben Landsleute", die Milesier und Phokäer, lag und noch auf allen Dichtungen gelegen hat, die das Publikum, für das sie gesungen oder geschrieben wurden, mächtig packten: der Zauber des Spiegels nämlich: die unwiderstehliche Anziehungskraft, die auf jeden Menschen, er sei auch, wer er sei, sobald er nur noch natürlich fühlt, sein eigen Bild ausübt: sein eigen Bild, dieser beseelte Schatten, dieser sonderbare Doppelgänger, dieses wunderliche Nicht-Ich, das, richtig angesehen, uns nicht blos klarer als alles Andere sagt, daß wir sind, sondern auch, was und wie wir sind. Ein Dichter, der seine Seele so zu einem hellen Glase schleift, in welchem sich Himmel, Erde und Luft und die Menschen seiner Heimath wiederspiegeln, kann seines Erfolges gewiß sein, und Fritz Reuters Seele ist ein solcher Spiegel.

Es ist die Eigenschaft jedes Spiegels, das er aufnimmt, was nur immer unter einem bestimmten Winkel in ihn fällt, und genau so ist es mit eines Dichters Seele. Du bist mein, sagt er zu allem, was er sieht, was er hört, was er selbst erlebt, was Andere erleben. Du bist mein, denn ich will nichts von dir, als dich dir selbst zurückgeben, dir deinen Platz anweisen in der Reihe der Lebendigen, die ich an dir vorüberführe. Der Lebendigen und — der Todten, denn auch sie sind mein. Mein ist die ganze Seele meines Vol-

kes, wie sie, sich immer wieder neu erzeugend, in geheimnißvoller Folge von einer Generation auf die andere vererbt, stets die alte, und doch ewig jung, stets dieselbe und doch immer wieder eine andere.

So, als die Personification der Volksseele müssen wir uns jeden bedeutenden Dichter denken; und deshalb wäre es auch thöricht und vergeblich, bei diesen Universalerben des ganzen Reichthums der Gedanken und Empfindungen, der geistigen und moralischen Errungenschaften ihrer respectiven Nationen von Diebstahl, von ordnungswidriger Aneignung fremden Eigenthums zu sprechen. — Wenn man diesen Proceß gegen mich anstrengen wollte, sagt Goethe irgendwo einmal bei Eckermann, müßte man mir auch alle Ochsen und Kälber anrechnen, die ich mein Leben lang aufgegessen habe. Nicht anders ist es mit Fritz Reuter.

Er ist, von diesem Standpunkte aus gesehen, ein ganz ausschweifender Compilator und rücksichtsloser Plagiarius, nicht, oder doch gewiß nur in den allerwenigsten Fällen, an einer bestimmten, nachweisbaren Person — die nebenbei gewiß keine literarische ist —, aber eben an dem Volksgeiste, an der Volksseele. Welche landläufige Anekdote, und wäre es eine, die Meidinger rettungslos verfallen schien, hätte er nicht als gute Beute aufgegriffen und aufgefrischt! Welches Läuschen, welche Schnurre oder tausendmal erzählte Jagdgeschichte hätte er verschmäht! Mit welchem Schimpf- und Scherzworte, wie sie dort oben unzählig als alltägliche Münze coursiren, hätte er nicht gewuchert! Wann hätte es je einen Autor gegeben, dem es scheinbar so wenig darauf angekommen wäre, originell zu sein! — der jene Ochsen und Kälber Goethe's (die geräucherten Gänsebrüste und Spickflundern nicht mitgerechnet) mit solchem Behagen vor allem Volke öffentlich verzehrt hätte!

Das klingt wie Ironie und ist doch keine; ich wiederhole: der Dichter war in seinem vollen Rechte, wenn er mit dieser Kühnheit hineingriff in das Leben seiner Landsleute, wenn er sich den ganzen Inhalt ihrer Interessen, Anschauungen, ihres Gemüthslebens, ihres Geschichten und Anekdotenstoffes assimilirte, sich den vollen Schatz ihrer Sprüchwort-Weisheit, in welchen Jahrhunderte den Reichthum ihrer theoretischen und praktischen Erfahrungen niederlegten, zu eigen machte. Er war in seinem vollen Rechte, doppelt in seinem

Rechte, da dieſer Stoff, bis er kam, wirklich ein herrenloſes Gut war, das wie Sommerfäden in der Luft ſchwebte, oder beſſer und richtiger: die gemüthliche Atmoſphäre, in welcher dieſe Menſchen dahinlebten, wie es ihre Väter und Großväter gethan hatten, ohne auch nur den Verſuch zu machen, ihr geiſtiges und moraliſches Soll und Haben zu buchen.

Daß er ſo mit ſeinem Talente auf einen jungfräulichen Boden gleichſam trat, daß er Menſchen zu ſchildern bekam, die noch nicht hundert Malern geſeſſen hatten und am allerwenigſten gewohnt waren, vor ſich ſelbſt Komödie zu ſpielen — das iſt ein Zufall, für den Fritz Reuter ſeinem guten Sterne dankbar ſein mag.

Sehen wir uns dieſen Boden, ſehen wir uns dieſe Menſchen ein wenig näher an!

Wir ſind — in Mecklenburg und Neuvorpommern — auf dem Lande in des Wortes vollſter Bedeutung. Hier iſt Gebirge eine Fabel, und das Meer rauſcht von fern herein, um das Gefühl, auf feſtem Boden, „auf dem Lande“ ſich zu befinden, nur noch lebhafter zu machen. Die atmoſphäriſchen Niederſchläge, die auf der endloſen Fläche keinen Abfluß haben, ſickern in Gräben und kleinen Bächen unter verkrüppelten Weiden dahin und ſammeln ſich in Seen oder bilden große Moore, wo aus den ſchwarzen Torfgruben das Waſſer blinkt, das ſonſt verrätheriſch unter der Raſen- und Haidekrautdecke lauert. Die Städte ſind mit wenigen Ausnahmen unbedeutend, und ſelbſt in den bedeutenderen iſt der Stand der Ackerbürger zahlreich vertreten. Der Ausdruck der Phyſiognomie der Landſchaft iſt eine gewiſſe Behaglichkeit und Behäbigkeit, ein träumeriſcher Friede, für den die überall verſtreuten einzelnen Gehöfte, die ſehr ſelten zu ganzen Dörfern zuſammentreten und die noch dazu in vielen Gegenden durch ſich dazwiſchenſchiebende Streifen der großen Waldungen von einander getrennt ſind, die recht eigentliche Wohnſtätte ſcheinen. Freilich iſt es oft genug nur ein Schein. An jenen von hohen Bäumen umragten ſtattlichen Häuſercomplex, der faſt immer der Hof eines Rittergutes oder einer Domaine iſt, ſchließt ſich eine Reihe von Hütten an, die man nicht ſieht, bis man ganz nahe iſt, und auch nicht wohl vorher ſehen konnte, denn ſie ſind ſehr niedrig und ſehr klein und nur zu oft ſehr ſchmutzig, mit erblindeten Scheiben in den winzigen Fenſtern, und manchmal iſt der obere Theil der jedenfalls nicht hohen

Thür auch zugleich der Schornstein.*) Hier wohnen die auf das Gut gehörigen Arbeiter, die sogenannten Kathenleute, deren Verhältniß zur Gutsherrschaft noch ziemlich stark nach der Hörigkeit des Mittelalters schmeckt und deren Lage deshalb — wie immer in solchen Fällen — unter einer wohlhabenden und wohlwollenden Herrschaft sehr gut, und ein ander Mal, unter einer verarmten und geizigen, übelwollenden sehr schlecht, außerordentlich schlecht ist. Immer aber liegt eine Atmosphäre über diesen Gütern, die etwas Stilles, Einschläferndes hat, wie das Wogen der unendlichen Kornfelder, wie der Klang der Kirchenglocken, die weit hinein in das überall ebene Land schallen. Wer hier auch nur eine Zeit lang auf dem Lande gelebt hat, meint überall anderswo, nicht auf dem Lande zu sein, wo eine zahlreiche Bevölkerung sich in großen Dörfern, die schon wie kleine Städte aussehen, zusammendrängt, wo hohe Fabrikschornsteine rauchen und die Locomotive nach allen Richtungen durch die Felder braust. Bis auf den heutigen Tag gehören in jenen Gegenden Fabriken zu den Seltenheiten, und wie lange ist es denn her, daß für den neuvorpommerschen Landmann die „Iserbahn" ein Märchen war!

Das ist das Land, und die Leute entsprechen diesem Land. Zäh am Alten hangend, äußerst mißtrauisch gegen jede Neuerung, argwöhnisch gegen alles, was sich über das Niveau des Gewöhnlichen erhebt, zu herabsetzendem, manchmal hämischen Tadel viel mehr geneigt als zu warmem Lobe, hartgesottene Realisten, voll crassesten Unglaubens gegen jedes Prophetenthum, schwerfällig in ihren Formen, langsam und breit in der Sprache, könnten sie einen lebhaften Süddeutschen zur Verzweiflung treiben und möchten überhaupt für Jeden, der sie nicht genauer kennt, eine Menschenrace von sehr fraglicher Liebenswürdigkeit sein.

Dem freilich, der sie genauer kennt, zeigen sie sich in einem wesentlich anderen Lichte.

Da ist kein unliebenswürdiger Zug, der nicht sein liebenswürdiges Compliment hätte. In dem zähen, conservativen Boden des Hangens und Klebens an dem einmal Ge-

*) Sollte diese Schilderung heute nicht mehr passen, so bitte ich gern um Entschuldigung; vor zwanzig, dreißig Jahren sah es zum Theil noch ärger aus, als ich hier angedeutet habe. A. d. V.

gebenen, Hergebrachten treiben ein ausgebildeter Familiensinn, treue Freundschaft und herzliche Liebe tief ihre zarten Wurzeln. Die Basis jenes kalten, ablehnenden Wesens ist ein sehr gesunder Menschenverstand, dem ein X für ein U zu machen, schwer hält, und für den die breite Sprache mit ihrem glücklichen Realismus das passendste Vehikel ist. Der Sinn für das Schöne und Große aber ist wohl vorhanden, wenn er auch oft tief versteckt ist und sich auch nicht selten geflissentlich verbirgt, trotzdem aber bei tausend Gelegenheiten durchschimmert, manchmal in der überraschendsten Weise.

Ich stand einmal mit einem mir befreundeten Landmanne auf seinem Hofe in dem Augenblicke, als — es war an einem heißen Erntetage und alle Welt war draußen auf den Feldern — eine schwarze, Blitze schleudernde Wolkenwand mit fürchterlicher Schnelle heraufzog, die plötzlich daher stürmende Windsbraut die Strohhalme auf dem Hofe zu Thurmeshöhe emporwirbelte und ein wolkenbruchartiger Regen prasselnd und klatschend niederstürzte. Mein Freund blickte ruhig in den Sturm der entfesselten Elemente und sagte, mehr mit sich selbst, als mit mir sprechend: „Dat kostet mi twedusend Dahler, aber schön is't doch."

Das einfache Wort ist mir immer sehr merkwürdig gewesen, weil es für das Wesen dieser Menschen so außerordentlich bezeichnend ist. Sie reduciren die Erhabenheit eines Gewittersturmes auf Thaler und Pfennige und haben für dieselbe Erhabenheit, die sie so scheinbar an die crasseste Prosa verrathen und damit rettungslos vernichtet haben, eine starke poetische Empfindung.

Aber, wie gesagt: diese Poesie steckt tief, so tief, daß Fremde sie meist gar nicht finden, und sie selbst äußerst verwundert sein würden, wollte man ihnen dergleichen „Narrenspossen" andichten. Denn Niemand kann weniger geneigt und auch vielleicht geeignet sein, über sich selbst zu reflectiren, sich selbst zu objectiviren, als sie; sie, die einen Kummer, einen Schmerz jahrelang, vielleicht ihr Leben lang im Busen tragen können, ohne ihm jemals einen Ausdruck zu geben; sie, die selbst in der Freude stumm, oder, wenn sie laut sind — und sie können sehr laut werden —, es ganz gewiß ohne Reflexion sind. Daher haben sie auch selten eigentliche Kunstbegabung, außer für die Musik, diese innerlichste aller Künste.

Und nun lassen Sie unter diesen unreflectirten, im guten

Sinne des Wortes naiven Menſchen Jemanden auftreten, bei dem die Poeſie nicht latent bleibt, der im Gegentheil, als Künſtler, was in ihm lebt und was in ihnen lebt — denn er iſt ja nur ein Theil von ihnen — in klar umſchriebenen, mit hellſten Farben getränkten Bildern herausſtellt, ſo mögen Sie ſich nur ſchwer das Entzücken dieſer Menſchen vorſtellen können, weil Sie eben in Fritz Reuters Werken ſich nicht ſelbſt im Spiegel ſehen. Wenn Sie aber wiſſen wollen, was Fritz Reuter ſeinen „leiwen Landslüden“ iſt, dann müſſen Sie eben einen dieſer „leiwen Landslüd“ ſeinen Fritz Reuter leſen ſehen: wie er bei der Lektüre die Augenbrauen in die Höhe zieht, und dann wieder in ſich hinein und das nächſte Mal laut heraus lacht, und auf der folgenden Seite ſich die Augen wiſcht, während ſeine Mundwinkel wehmüthig zucken. Und wie ſollte es anders ſein! Hat er doch Alles, Alles, wie es da ſteht, ſelbſt geſehen, gehört! Kennt er ſie doch alle, dieſe Figuren: den armen Tagelöhner, den Kathenmann, den Inſpektor, den Pachter, den Ackerbürger der kleinen Städte, den jüdiſchen Produktenhändler, den Rittergutsbeſitzer, den Paſtor — von Kindesbeinen an! Und, nein, wie iſt es möglich, das iſt ja doch Onkel Wilhelm, wie er leibt und lebt! Und gerade ſo ſchilt Tante Lowiſing, wenn ſie bös wird! Und das iſt Stining und Mining und Korling und Jöching, und das iſt meine Frau! Und — na, dit is doch binah to dull: dit bin ik am Ende ſülwſt!

Dem Zeugniſſe des Originals dürfen wir glauben, daß das Portrait getroffen iſt. Und wie die Menſchen, ſo iſt die Landſchaft, ſo ſind Himmel und Erde mit Farben gemalt, daß die Naturwahrheit nicht höher getrieben werden kann. Das iſt richtiges pommerſches Erntewetter; das iſt richtiger mecklenburger Winterſchnee! Und ſo, genau ſo ſieht es auf dem Lande aus: auf dem großen, adeligen Hofe, auf den wir vorhin einen Blick geworfen, mit ſeinen rieſigen Scheunen, Viehhäuſern und Pferdeſtällen, dem Herrenhauſe, hinter dem der alte Garten mit den hohen Bäumen ſich vornehm ausbreitet; — auf dem Hofe des kleinen Pachters, wo Alles ein wenig näher an einander rückt und die Paſſage, ſelbſt bei trockenem Wetter, nur dem derben Bauerſtiefel, der vor nichts zurückſchreckt, möglich iſt. So ſieht es in dem reinlichen Paſtorhauſe aus, ſo in der rauchigen Kathenwohnung — mit Einem Worte: wohin auch der pommerſche und mecklenbur-

gische Leser seinem geliebten Autor folgt — überall hat er festen Boden unter den Füßen, überall darf er sich zu Hause fühlen, denn der Autor selbst ist überall zu Hause, sogar in den kleinsten Einzelheiten der Landwirthschaft, die er gründlich genug kennt, um sich selbst in den Augen so gewiegter Beurtheiler nie die mindeste Blöße zu geben.

Und was nun das Entzücken des heimischen Lesers über diese heimischen Geschichten vollkommen machen muß, ist, daß dieselben ihm nicht in dem vornehmen Hochdeutsch, der Sprache der Kirche, der Schule, der Gerichte, des Landrathamts und der Controlversammlungen, erzählt werden, sondern in seinem vielgeliebten Platt, welches nicht blos die Knechte und Mägde, sondern auch die Bewohner des Herrenhauses, wenn sie unter sich sind, sprechen, und welches so recht eigentlich seine Vater- und Muttersprache ist.

So decken sich Inhalt und Form vollständig, und wie jener sich durch Sachwahrheit auszeichnet, so glänzt diese nicht minder durch Korrektheit und Fülle. Auch in diesem Punkte dürfen wir uns auf die Aussage der Experten verlassen. Sie können von jedem Plattdeutschen hören, daß Reuters sprachliche Virtuosität bewundernswerth ist, daß, wer seine Muttersprache auch noch so gut zu kennen glaubt, noch immer von ihm lernen kann, daß er aus dem allertiefsten Born der Sprache geschöpft hat. Fügen wir noch hinzu — worauf wir in einem anderen Zusammenhange zurückkommen werden —, daß er diese Sprache fixirte, indem er sie, die sonst nur noch gesprochene, niederschrieb, so haben wir endlich alles beisammen, was Fritz Reuter seinen lieben Landsleuten, den Landleuten in Mecklenburg und Pommern, ist und sein muß. Man sagt von Homer: er habe den Griechen ihre Götter gegeben — ein prachtvolles Geschenk, das der moderne Dichter in einem unmythologischen Zeitalter auf ein bescheideneres Maß reduciren mußte. Fritz Reuter gab seinen Landsleuten ihr eigenes Conterfei.

Indem wir uns bemühten, aufzuzeigen, was Fritz Reuter seinen Landsleuten ist, und dabei immer und immer wieder den provinziellen Charakter seiner Thätigkeit hervorheben mußten, scheinen wir uns die Erklärung des doch nicht minder offenkundigen Factums seiner gewaltigen Popularität weit über die Grenzen seiner engeren Heimath hinaus wesentlich erschwert, ja, fast unmöglich gemacht zu haben.

Dennoch, da, wenn wir dem Philoſophen trauen dürfen, alles, was iſt, vernünftig iſt, ſo muß ſich doch auch für Alles eine vernünftige Erklärung finden laſſen, und wir dürfen alſo getroſt an die Beantwortung der zweiten Frage herantreten: Was iſt Fritz Reuter ſeinen Landsleuten im weiteren Sinne, was iſt er dem Leſer, der kein Mecklenburger oder Pommer und auch kein Landmann, vielleicht überhaupt gar kein Mann, ſondern eine Frau oder Fräulein iſt, die ſich auf dem Parquet des Salons mit vollendeter Grazie bewegt und ſo ſich auch zweifellos auf dem Düngerhofe einer mecklenburgiſchen Bauernwirthſchaft bewegen würde, nur daß ſie leider niemals dort und überhaupt in ihrem Leben nicht auf dem Lande geweſen iſt, man müßte denn eine Villeggiatura in Interlaken oder am Genferſee „auf dem Lande“ nennen?

Oder ſollten wir dem Philoſophen auch nicht ganz trauen dürfen und ſollte nicht alles, was iſt, ganz vernünftig ſein, z. B. die immenſe Begeiſterung für Fritz Reuter in gewiſſen Kreiſen? Die Begeiſterung, beſonders, wenn ſie immens wird, pflegt es ja ſo wie ſo mit der Vernunft nicht allzu genau zu nehmen. Hat man es nicht ſchon erlebt, daß ſie ſich auf manche Dinge und Perſonen wirft aus keinem anderen Grunde, als weil ſie Mode ſind, und dabei alle Stadien bis zum Schwindel, zum vollkommenen Schwindel durchläuft, in welchem der Patient nicht nur nicht mehr weiß, wo ihm der Kopf ſteht, ſondern ſelbſt nicht einmal, ob er überhaupt noch einen hat? Und ſo wäre es ja wohl möglich, daß eine oder die andere ſchöne Seele zum Reuter-Enthuſiasmus gekommen wäre, ſie wüßte ſelbſt nicht, wie, es hätte denn durch Contagium aus einem Salon in den anderen ſein müſſen; — es wäre möglich, daß Fritz Reuter in einer Geſellſchaft vorgeleſen würde, wo ihn von den zwanzig Anweſenden nur Einer verſteht, und der Eine mißverſteht, und beim Schluſſe doch Alle einig wären, daß ein ſolcher Dichter noch gar nicht da geweſen ſei: ſo naiv, ſo humoriſtiſch, ſo pathetiſch, ſo — mit Einem Worte — himmliſch! Und welches Glück, daß der Mann doch wenigſtens Plattdeutſch geſchrieben hat, in einer Sprache alſo, die man ſchon deshalb kennt, weil man doch am Ende Engliſch von Grund aus kennt — mit dem das Plattdeutſche eine Aehnlichkeit — nein! Sie glauben es nicht, eine wie große Aehnlichkeit hat!

Wenn er nun Chineſiſch geſchrieben hätte! Man würde

auch damit fertig werden, wenn es sein müßte — natürlich — aber —

Aber reden wir ernsthaft! Reden wir nicht von Möglichkeiten, wo wir leider nur von traurigen Wirklichkeiten zu sprechen haben; nehmen wir an, was wir dürfen, daß, abgesehen von jenen gewissen Kreisen, die Begeisterung für Fritz Reuter überall sonst echt, vollkommen echt ist, und sagen wir, was nach unserer Ansicht durchaus genügend die Begeisterung erklärt.

Hier nun treffen wir zuerst auf die Wahrnehmung, daß ein guter Theil des Reizes, welchen die Reuter'schen Dichtungen auf die übrigen Leser ausüben, in einem Umstande liegt, der das genaue Gegentheil des Grundes ist, welcher die mecklenburgischen und pommerschen Land- und Landsleute an ihren Dichter fesselte, Für diese war es, wie wir sahen, der Zauber des Spiegels, die Befriedigung, die sie empfanden, sich selbst zu sehen; für jene ist es die angenehme Empfindung, sich selbst nicht zu sehen, sich selbst nicht zu haben, sich selbst einmal gründlich los zu werden.

Dies scheint ein Paradoxon und ist doch keines, ist vielleicht nur der einfachste Ausdruck einer gewissen melancholischen, aber nicht immer reizlosen Stimmung, welche für jede hochcultivirte Gesellschaft charakteristisch ist und sich am besten vergleichen läßt mit der Sehnsucht nach frischer Luft, die man empfindet, wenn man längere Zeit in der eingeschlossenen, beängstigenden Zimmerluft sich aufgehalten hat.

Eine solche Stimmung hat, auch wo sie noch nicht geradezu krankhaft ist, immerhin etwas Pathologisches. Sie ist die Reaction unserer gesunden Säfte gegen die gewaltsam gesteigerte Thätigkeit des Gehirns auf Kosten des übrigen Organismus; gegen die nervöse Reizbarkeit auf der einen, die Abstumpfung der Uebersättigung auf der anderen Seite; gegen das tödtliche Einerlei einer Arbeit, die, in Folge der immer fortgesetzten Theilung, stets einseitiger und unerquicklicher wird und mit deren Einerlei die verwirrende Vielheit der Eindrücke, die von allen Seiten auf uns einstürmen, in dem unvereinbarsten, widerwärtigsten Gegensatze steht. Aus diesen, wie es scheint, nothwendigen Consequenzen jeder hohen Civilisation wollen wir uns wenigstens hinausträumen, wenn die Verhältnisse es schlechterdings nicht verstatten, uns thatsächlich hinauszureißen.

Man hat es zu allen Zeiten gethan, so oft es den Menschen in ihrer Gottähnlichkeit gar zu bange und beklommen wurde.

Oder was wären die Eklogen des Virgil, die Oden, in denen Horaz die Freuden des Landes besingt, „wo die gewaltige Fichte und die hellschimmernde Pappel ihre Schatten liebend vereinigen" — was wären sie anders, als die Träume eines Gefangenen der Cultur!

Kommt noch hinzu, wie das nur zu oft der Fall ist, daß jene dumpfe Luft einer überreizten Civilisation innerhalb der engen Wände des Absolutismus und der Polizeiwirthschaft verdickt und vergiftet wird, so nehmen die Träume immer phantastischere Gestalten an, die, wie bei Geßner, im weichen Nebel der Schäferempfindsamkeit zerfließen, oder sich bei Bernhardin de St. Pierre exotische Blumen in's Haar flechten, oder bei Rousseau zu Troglodyten werden, oder sich mit Goethe's Werther das pochende Gehirn durch einen Pistolenschuß zerschmettern.

Wir klügeren Söhne nun eines realistischen Jahrhunderts, die wir die Damon und Phyllis einfach lächerlich, die Paul und Virginien mindestens manierirt, die Naturmenschen unmöglich und das Erschießen bedenklich finden, haben unseren idyllischen Träumen eine verständlichere und greifbarere Form gegeben: die Form der Dorfgeschichte; und die Verbreitung dieser Dichtungsart über fast alle Nationen Europas könnte für einen Pessimisten allein den Beweis liefern, daß Europa nichts als ein einziger großer Kerker ist.

Und da ist es wohl nicht von ungefähr, daß wir Deutschen nach dieser Richtung hin allen anderen Nationen den Rang ablaufen. In der That wird bei uns das Ueberwuchern der Dorfgeschichte, außer durch jenen oben angeführten Grund, der mehr oder weniger auf alle Kulturvölker zutrifft, durch einen zweiten bedingt, der leider für uns allein Geltung hat. Für uns reichten nämlich die allgemeinen Leiden einer geschminkten, hektischen Civilisation, die Uebel eines im besten Falle aufgeklärten, in jedem Falle unleidlichen Despotismus noch nicht aus; für uns mußte noch die Schande der Zersplitterung der Nation in so und so viele Herrenländer und in Folge dessen die Schmach der politischen Ohnmacht hinzutreten.

Deshalb konnte uns unsere klassische Literaturperiode, so

ſiegreich ſie auch gegen die Unnatur zu Felde zog, keine volle nationale Befriedigung gewähren. Sie hatte uns ſtatt der Karrikatur mit Zopf und Perrücke den ſchönen, nackten Menſchenleib gegeben, aber nur zu oft war es eine Statue, in deren Marmorbruſt kein warmes deutſches Herz ſchlug. So träumten denn die Romantiker weiter von der blauen Blume, die ſie tief im Mittelalter hinter den farbenſtrahlenden Fenſtern katholiſcher Dome ſuchten. Sie haben ſie freilich auch dort nicht gefunden; aber dieſes Sichverſenken in unzweifelhaft deutſche Art und Kunſt, die daraus hervorblühenden Literatur- und Sprachſtudien, die Durchforſchung der heimiſchen Sagen und Rechtsalterthümer, der Aufbau einer deutſchen Grammatik von den höchſten Geſichtspunkten und mit einer das Große wie das Kleinſte umfaſſenden Gelehrſamkeit — das alles hat doch mächtig geholfen zur Vertiefung unſeres nationalen Lebens und unſerer Literatur. Denn von der aus jenen Studien gewonnenen Einſicht, daß nur eine Nation, die wahrhaft eine Nation iſt, eine nationale Literatur und Kunſt haben könne, bis zu der anderen, daß Literatur und Kunſt ihre Stoffe aus der Nation, und zwar aus der ſeienden, gegenwärtigen nehmen müſſen, weil nur, was dem Leben entnommen iſt, wiederum lebenskräftig ſei — bis zu dieſer Einſicht, ſage ich, und zu dem Verſuche, dieſe Einſicht zu bethätigen, waren nur noch wenige, wenn auch keineswegs mühelose Schritte.

Unſere ganze moderne Literatur iſt dieſer Verſuch. Ueberall trachten die beſſeren Köpfe danach, den Inhalt der Zeit zum Ausdrucke zu bringen, die Probleme zu fixiren, um deren Löſung es ſich handelt, nebenbei gleichſam ein Inventarium der noch vorhandenen lebenskräftigen nationalen Elemente aufzuſtellen — mit Einem Worte, zu dem Tempel einer wahrhaft volksthümlichen Literatur wenigſtens den Aufriß zu machen und die Bauſteine zuſammenzutragen.

Und hier nun treffen wir zum zweiten Male auf die Dorfgeſchichte.

Jenes treffliche Wort nämlich, das merkwürdiger Weiſe, nachdem es ausgeſprochen, hier und da eine nicht immer einſichtsvolle Oppoſition hervorgerufen hat, das Wort: „der deutſche Roman ſolle das Volk bei ſeiner Arbeit aufſuchen,“ lebte ſchon längſt unausgeſprochen in den Köpfen der Beſſeren, war ſchon längſt befolgt worden. Und wie wäre es anders

möglich gewesen! Wenn man das deutsche Volk schildern wollte — und man hatte die ehrliche Absicht —, wo in aller Welt sollte man es suchen und finden, als bei der Arbeit! Denn das deutsche Volk ist ein im strengsten Sinne arbeitsames und arbeitendes Volk. Indem man nun an die Schilderung dieses Volkes von Arbeitern ging, mußte man mit Vorliebe den Typus wählen, wo die Sache am handgreiflichsten zu Tage lag und wo die Schilderung verhältnißmäßig einfach war, das heißt: den Arbeiter des Feldes, den Landmann, den deutschen Bauer. Hier war kein Irrthum über das Volksthümliche des Stoffes möglich: man hatte gleichsam das Volksthum auf den einfachsten Ausdruck reducirt. Hier war es erkennbar in ganz individuellen Sitten, Gebräuchen, in der Lebensweise, Tracht, Sprache. Nicht zum wenigsten in der letzteren. Das Hochdeutsche, nachdem es Weltsprache geworden, hatte nothwendig manches Charakteristische eingebüßt; in den Dialekten aber besannen wir uns gleichsam wieder auf uns selbst, wie man sich an dem sonneverbrannten, halb fremd gewordenen Gesichte eines aus der Fremde heimkehrenden Bruders wieder auf das alte, bekannte Familiengesicht besinnt. Das war wie ein Sonnenblick aus unserer Jugend, wie das Rauschen des Waldes, das unser Knabenherz durchschauert — das Rauschen der deutschen Eichen und der deutschen Tannen!

Und indem nun die Dorfgeschichte nach einander beinahe alle Stämme, die Arndts deutsches Vaterlandslied katalogisirt, an ihren heimischen Heerden aufsuchte und, ohne es zu wollen, ganz von selbst, durch die bloße Nebeneinanderstellung die Aehnlichkeit in der Unähnlichkeit, den Familienzug, der durch alle durchgeht, aufzeigte; aufzeigte, daß die Deutschen wahr und wahrhaftig, nach den Worten des Dichters, ein Volk von Brüdern seien, hat sie der politischen Bewegung, die sich jetzt eben vollzieht, mächtig vorgearbeitet. Es ist mehr als Phrase, wenn ich sage, daß die friedlichen Dorfgeschichtenschreiber jene famosen Annexionen, von denen jetzt die Welt voll ist, schon vorher in ihrer Weise vollzogen hatten, und daß die siegreichen Heere auf den Bahnen geschritten sind, die ihnen jene Apostel des nationalen Gedankens vorher geebnet.

Zu diesen Aposteln, deren stilles Wirken Kosten an Gut und Blut weiter nicht verursacht hat, gehört auch Fritz Reuter.

Und zwar gehört er in die erste Reihe; sein Name muß unmittelbar neben den klangvollsten der Gilde genannt werden. Wie Gotthelf uns die schweizer Bauern, Immermann den Westfalen, Auerbach den Schwarzwälder kennen gelehrt hat, so hat uns Fritz Reuter seine Heimath erschlossen. Und wahrlich für kein anderes deutsches Vaterland war dieser Liebesdienst so nothwendig, wie gerade für das zollschrankenumgebene Mecklenburg, in welchem die Ueberreste des mittelalterlichen Feudalismus sich so trefflich conserviren wie die Pyramiden und Mumien in der trockenen Luft Aegyptens, wo Fuchs und Hase noch in guter alter Weise von rothberockten Junkern mit der Meute zu Tode gehetzt werden, wo der Stock noch sein ehrwürdig-absolutes Regiment führt und der Schulmeister aus höheren Kulturgründen schlechter situirt ist, als der Tagelöhner.

Aber von diesem Mecklenburg — dem Mecklenburg der Stockjunker und des Junkerstockes — hat er nur einmal den Vorhang weggerissen mit einer vor Erregung bebenden Hand und hat uns ein schauerliches Nachtstück gezeigt, auf welchem der Knecht, der den Herrn erschlagen, im Winterwald der heimischen Erde flucht, die ihm „kein Hüsung" gewähren wollte. Dann hat er den Vorhang wieder fallen lassen, um ihn nicht wieder zu heben; und hat uns dann sein liebes Vaterland gezeigt mit den lieben, wunderlichen, treuherzigen Menschen, das Mecklenburg der Franz von Rambow, der Karl Hawermann, der Fritz Triddelfitz, der „Badder Swart" und „Badder Witt." Und wenn Mecklenburg-Schwerin Sodom und Mecklenburg-Strelitz Gomorrha wäre, und es lebte da nur Ein Gerechter, und dieser Gerechte hieße „Entspecter Bräsig," welcher noch so erzürnte Donnergott würde seinem Zorn nicht Einhalt gebieten und sein angesammeltes Material an Feuer und Schwefel auf eine bessere Gelegenheit versparen!

Das ist die patriotische Bedeutung von Fritz Reuters Dorfgeschichten. Ihre heilende Kraft für kulturüberbürdete Seelen liegt nicht minder offen zu Tage.

Freilich für diejenigen, welche sich, selbst wenn sie ausnahmsweise ehrlich sein wollen, noch belügen; für die, welche noch den Frühling schminken und sich Polsterfauteuils in die grüne Wiese schieben müssen; für hohe Herrschaften, die auf die Mühle hinaus fahren, um ein ländliches Abendbrod zu

ſich zu nehmen, das der franzöſiſche Koch bereitet hat — mit Einem Worte, für alle Humbugs und Schwindler, Phariſäer und Heuchler der Einfachheit und Wahrheit iſt Fritz Reuter nichts. Er iſt nur für die, welche Gott aus vollem Herzen danken, wenn ſie der parfumirten Langenweile der Salons, dem öden Geklingel geiſtreicher Converſation, dem Bim-Bam politiſcher Kannegießerei, der hirn- und nervenzerrüttenden Arbeit wirklich einmal entfliehen können, um unter harmloſen Menſchen harmlos zu ſein und in Feld und Wieſe die müde Bruſt mit geſunder, friſcher Luft anzufüllen. Für dieſe aber iſt Fritz Reuter geradezu unſchätzbar. Welch' ſtrotzende Geſundheit iſt dies! Welch' ausgelaſſene Heiterkeit bei allem tiefinnerlichen Ernſt! Welcher ehrliche Haß aller Phraſe! Welcher treue Muth, die Dinge bei ihrem Namen zu nennen, welcher Abſcheu vor aller falſchen Sentimentalität! O ja, er kann ſentimental werden, und ſogar ſehr und ſehr leicht, aber ſelbſt dieſe Sentimentalität iſt noch geſund, wie man es gerade bei beſonders vollkräftigen und vollblütigen Menſchen hat, daß ihnen die Thränen leichtlich in's Auge kommen. Ihn hat ſein geſundes Gefühl, die herzliche Liebe, die er für ſeine Helden hegt, faſt durchweg vor den Fehlern ſo vieler ſeiner bukoliſchen Brüder bewahrt, welche die philoſophiſche Pedanterie, die geſellſchaftliche Verſchrobenheit, denen wir gerade entfliehen wollen, in ihre Dorfgeſchichten mit hinüber nehmen. Ja, es darf nicht verſchwiegen werden, daß er manchmal, um nicht in dieſe Fehler zu verfallen, in das andere Extrem geräth und uns bei den Düngerhaufen und ſonſtigen wirthſchaftlichen Nothwendigkeiten ſeiner Pachthöfe länger verweilen läßt, als unbedingt nöthig. Indeſſen, dieſe Dinge gehören doch ſchließlich dahin und duften für unverwöhnte Naſen ganz gewiß nicht ſo ſchlecht, wie die parfumirten Räucherkerzen, mit denen Andere die geſunde Luft, die über Dorfgeſchichten und in Dorfgeſchichten wehen ſoll, verpeſten.

Laſſen Sie uns, meine Damen und Herren, an dieſer Stelle einen kurzen Rückblick auf den bisherigen Gang unſerer Betrachtungen werfen.

Wir haben die Fragen: Was iſt Fritz Reuter ſeinen Landsleuten im engeren Sinne? Was iſt er dem großen Publikum? zu beantworten geſucht, und indem wir dabei eines nach dem anderen die Verdienſte, welche er ſich um jene und um dieſes erworben, gebührend hervorhoben, das

Räthsel seiner ungeheuren Popularität, wenn ich nicht irre, annähernd gelöst.

Aber der Kreis der Betrachtungen, die sich dem, welcher von dem Studium Reuters herkommt, erschließen, ist damit noch nicht durchmessen. Der Dichter selbst würde am wenigsten zufrieden sein, wollten wir hier abbrechen. Wir haben ihn bis hierher eigentlich nur immer unter dem Gesichtspunkte des Interesses gesehen, des Interesses, welches er seinen Landsleuten, welches er den Anderen abnöthigte. Dieses Interesse brauchte durchaus kein ästhetisches zu sein und ist faktisch zum großen Theil kein ästhetisches: ist ein egoistisches hier, ein patriotisches dort, ein pathologisches im dritten Falle. Nun wird es zu allen Zeiten Schriftsteller geben, die einem oder dem anderen Bedürfnisse der Zeit entgegenkommen, die deshalb eine Zeit lang von ihrer Nation auf den Händen getragen werden, um, wenn eine andere Conjunctur eintritt, eben so schnell, wie sie gestiegen sind, der Vergessenheit anheimzufallen. Wird dies auch Fritz Reuters Loos sein? Werden unsere Kinder und Kindeskinder sich um ihn so wenig kümmern, wie wir um so manche, bis auf die Namen Vergessene, die das Entzücken unserer Väter und Großväter waren? Oder, um alles dies zusammenzufassen — und dies ist die dritte und letzte der Fragen, die wir zu beantworten haben —: Was ist Fritz Reuter als Dichter, als Künstler? Was ist er der deutschen Literatur?

Diese Frage gehört auf das ästhetische Forum, auf das wir jetzt den gemüthlichen Dorfgeschichtenschreiber citiren müssen, weil nur hier über Sein oder Nichtsein, Lebenbleiben oder Vergessenwerden einer literarischen Erscheinung entschieden werden kann.

Denn der für den gemeinen Gebrauch bestimmten oder sonst kunstlosen Gefäße, und wäre ihr augenblicklicher Nutzen oder ihr materieller Werth noch so groß, achtet man nicht; man kann sie eben immer wieder schaffen und haben, und Gold und Silber verliert auch als unförmlicher Klumpen seinen Werth nicht; die wahrhaft kunstvollen aber, gleichviel aus welchem Metalle oder Stoffe und ob sie nutzbar seien oder nicht, überantwortet eine Generation pietätvoll der anderen zu ewiger Aufbewahrung; und gingen sie verloren, und wird die Aschendecke, unter der sie Jahrtausende verborgen lagen, entfernt, so sind sie schön, wie an dem ersten Tage,

an welchem ſie vollendet aus der Hand des Künſtlers hervorgingen.

Sind Fritz Reuters Werke ſolche kunſtvolle Gefäße, deren Werth für immer geſichert iſt? Wir wollen die Frage nach beſtem Wiſſen und Gewiſſen beantworten, wie die vorhergehenden.

Oder wäre ſie vielleicht ſchon beantwortet? Steht nicht geſchrieben von der Hand Jemandes, der in dieſen und anderen Dingen wohl als Autorität gelten kann: daß, wer den Beſten ſeiner Zeit genug gethan, gelebt habe für alle Zeiten? Und haſt Du nicht ſchon ſelbſt zugegeben, daß es auf die Koſtbarkeit des Materials oder, um es äſthetiſcher auszudrücken: auf den Inhalt nicht ankomme, wenn dieſer Inhalt nur vollkommen zur Erſcheinung gelangt? Und daß dies bei Fritz Reuter der Fall ſei, dafür hatten wir ja die Zeugenausſagen ſeiner eigenen Landsleute, die ſich in ihrem Conterfei Zug für Zug wiedererkannten! Soll der Schilderer der Sitten und Zuſtände armer Dörfler, der Kundige ihrer Herzen weniger gelten, als der Maler, der uns ein „Stilleben“ malt, oder ein Fruchtſtück, oder ein Viehſtück, oder — ja, was ſind denn ſo manche Gemälde jener niederländer Meiſter, die man mit Gold aufwiegt und in den Galerieen als Kleinodien aufbewahrt, anders, als gemalte Dorfgeſchichten? Und iſt bei unſerem Reuter nicht noch eine ganz andere Nahrung für Geiſt und Gemüth, als bei jenen Malern, deren Bemühen nur zu oft darauf hinausläuft, mit einer Virtuoſität ohne Gleichen die baare, nackte Wirklichkeit, ja, manchmal Gemeinheit zu fixiren?

Gemach, gemach, eifriger Freund! So viel ich ſehen kann, ſtimme ich mit Dir vollkommen überein; aber weshalb ſo mit der Thür in's Haus? Komm, laß uns Alles der Ordnung gemäß unterſuchen, wie es ſich für diejenigen ſchickt, welche in kunſtphiloſophiſchen Dingen ein Urtheil fällen ſollen.

Zuerſt wäre da zu unterſuchen, was es mit jener nun ſchon zu wiederholten Malen rühmend hervorgehobenen Naturtreue der Reuter'ſchen Schilderungen für eine Bewandtniß hat.

Ein Portrait, weil es ähnlich iſt, iſt darum noch kein Kunſtwerk. Auch das Portrait läßt, wie Leſſing anzumerken nicht vergißt, ein Ideal zu; erſt ein ſolches Ideal-Portrait iſt ein Kunſtwerk.

Worin unterscheidet sich nun ein solches Ideal-Portrait von dem Machwerke eines gewöhnlichen Kopisten? Darin, daß der Rohstoff der Wirklichkeit durch den Geist des Künstlers hindurchgegangen und auf diesem Wege alles, was ihm von Zufälligem, Gleichgültigem anhaftete, verloren hat, so daß nichts übrig bleibt, als was wirklich die Idee, das Urbild — hier das Urbild des betreffenden Individuums — ausdrückt. Dies ist der Zauber, welcher die Portraits eines Velasquez, eines Titian, eines Van Dyck umwittert und ihnen ihren ewigen Werth verbürgt. Diese Portraits gelten, wenn man will, gar nicht dem Individuum, das dem Maler saß, sondern der Gattung, welche das Individuum repräsentirte, und so kann ihnen die Zeit, die das Individuum sterben läßt, aber die Gattung immer wieder reproducirt, nichts anhaben.

Solche typische oder Gattungsbilder nun kann der bloße Kopist, der überall da zu Ende ist, wo ihn das Vorbild im Stiche läßt, gar nicht schaffen; das kann nur der Künstler. Oder dieses Schaffen-Können ist eben seine Künstlerschaft, und dieser Prozeß ist, mutatis mutandis, in allen Künsten derselbe; nicht blos die Gestalten des Malers, des Bildhauers, auch die des Dichters, falls er ein Künstler ist, sind immer solche typische oder Gattungsbilder.

Sind das die Fritz Reuter'schen Gestalten?

Die Beantwortung dieser Frage ist bei ihm schwieriger, als bei manchem Anderen, weil seine Gestalten so keck gezeichnet, mit so kräftiger Farbe gemalt, mit einem solchen Reichthume scheinbar durchaus individueller Züge ausgestattet sind, daß sie gleichsam aus der Leinwand herauszutreten, daß sie gar nicht mehr der Kunst, sondern dem wirklichen Leben anzugehören, demselben wenigstens von Kopf bis zu Fuß mit allen Einzelheiten entnommen scheinen. Dies ist aber, wenn man genauer hinsieht, eben nur ein Schein. Es kommen Fälle vor, wo Reuter wirklich nur kopirt hat, so besonders häufig in seinen „Läuschen und Rimels," die deshalb auch nicht selten gänzlich aus der Kunst herausfallen und, wie Photographieen nur für den Photographirten und seine speziellen Freunde und Verehrer, so auch nur für die, an welche sie adressirt sind, also für die mecklenburgischen Landleute und Kleinstädter, ein Interesse haben. Aber diese Fälle gehören doch zu den Ausnahmen. Fast alle Gestalten in der „Reise nach Belligen," in „Hanne Nüte," „Kein Hüsung,"

in „Ut mine Stromtid," in „Durchläuchting" ſind typiſch. Ja, ſelbſt in den Stücken, die Abſchnitte ſeines Lebens und was daran hängt zum Vorwurfe haben, alſo beſonders die biographiſche Skizze: „Meine Vaterſtadt Stavenhagen" in Schurr-Murr, „Ut mine Feſtungstid," wozu wir noch, in allerdings etwas lockerem Verbande, „Ut de Franzoſentid" rechnen können — auch in dieſen Stücken ſind die Geſtalten, und wären es die ſeiner Eltern, Verwandten, Schulkameraden, Mitbürger und Leidensgefährten — von lauter Menſchen alſo, die wirklich gelebt, ihm wirklich Modell geſeſſen haben —, von jener typiſchen Vollendung und Totalität, wie ſie eben nur der Künſtler zu ſchaffen im Stande iſt.

Denn, um es noch einmal zu ſagen: ohne Modell darf der Künſtler nicht arbeiten, aus dem einfachen Grunde, weil er ohne Modell nicht arbeiten kann. Es kommt ſchlechterdings nur darauf an, daß es im rechten Geiſte oder, ſagen wir: im Geiſte geſchieht. Dichtung und Wahrheit — das iſt die Inſchrift über jeder Künſtlerwerkſtätte. Für den Künſtler giebt es nur Eine Wahrheit, das iſt die dichteriſche, welche, als die höchſte, allgemeine Gültigkeit hat, auf Alle ohne Ausnahme den gleichen überzeugenden Eindruck hervorbringt.

Und dies eben iſt der tiefere Grund von Reuters für die deutſchen Verhältniſſe erſtaunlicher Popularität. Es ſind eben Alle, ohne Ausnahme, von der Wahrheit ſeiner Geſtalten überzeugt und ſprechen dieſe Ueberzeugung mit derſelben aprioriſchen Sicherheit aus, mit welcher wir vor einem Portrait von Meiſterhand, deſſen Original wir nie gekannt, das vielleicht ſchon ſeit Jahrhunderten in Staub zerfallen iſt, ausrufen: Wahrhaftig, als wenn er leibte und lebte!

So ſind Fritz Reuters Geſtalten.

Von ſeiner Erfindungsgabe im weiteren Sinne, das heißt von ſeiner Kunſt, dieſe Geſtalten nur in Aktion zu ſetzen, gilt im Grunde daſſelbe. Auch hier dürfen wir uns nicht dadurch irre machen laſſen, daß er ſo Vieles aus ſeinem eigenen Leben berichtet und ſo manches Andere, das er ganz gewiß mit ſelbſt erlebt hat, auch wenn er es nicht jedes Mal ausdrücklich bemerkt. Als ob der Dichter nicht in gewiſſem Sinne Alles ſelbſt mit erleben müßte! Nennt doch auch Goethe ſeine ſämmtlichen Dichtwerke gelegentlich eine Generalbeichte, und ganz und gar unterſchreibe ich, was Fritz Reuter einmal ſagt: „Wenn Einer 'ne Geſchicht ordlich wedder ver-

tellen will, dann möt Einer dor sülwst mit mang west sin, oder taum wenigsten möt bei s'ut de Mund von de Lüd heww'n, de't wat angeiht." *)

Wohl dem Dichter nun, dem, wie Fritz Reuter, die Muse vergönnte, viel — und zwar multa und multum — zu erleben, recht oft „mit mang" gewesen zu sein; dem sie, wie Fritz Reuter, erst die Feder in die Hand giebt, nachdem er sich in allem Möglichen, „Klutentreten und Dungfahren, Schulmeisteriren und Kinderschlagen und zuletzt noch in städtischen Angelegenheiten," versucht hat! Wohl dem, welchen sie, wie Fritz Reuter, mit einer so reichen Erbschaft heimischer herrenloser Geschichten, Läuschen und Scherzworte ausstattete! Diese goldenen Gaben der Muse mögen ihm Andere neiden, aber soll ihm Keiner schelten, und so wollen wir die Frage, was unser Dichter überkommen und was er frei erfunden hat, fallen lassen und lieber zusehen, was er aus diesen Stoffen gemacht; ob er verstanden hat, sie zu verwerthen, wie er sie verwerthet hat.

Hier ist nun allerdings zu sagen, daß die Composition Fritz Reuters Hauptstärke gerade nicht ist, und dies fällt um so peinlicher auf, als die Vorwürfe meistens so sehr einfach sind und sich selbst von einem weniger geübten Auge leicht übersehen lassen. So ist die Fabel in „Ut mine Stromtid" ziemlich dürftig; von einer Harmonie der Theile zu einander und einem richtigen Verhältnisse derselben zum Ganzen kann man nicht wohl sprechen, denn ein Ganzes scheint von vorn herein kaum beabsichtigt gewesen zu sein. Der Fluß der Erzählung ist sehr ungleichmäßig; oft dreht er sich in episodischen Wirbeln, aus denen man nicht wieder herauszukommen fürchtet. Etwas besser ist die Sache in „Durchläuchting," obgleich auch hier gar viel an einer straffen Gliederung des so einfachen Stoffes fehlt und überdies eine gewisse, bei diesem farbenkräftigen Dichter doppelt auffällige Mattheit des Kolorits manchmal daran gemahnt, daß der Autor zum ersten und, hoffen wir, zum letzten Male von seinem eigenen Grundsatze abgewichen und eine Geschichte erzählt hat, bei der er selber nicht „mit mang" gewesen ist.

„Mit mang" ist er freilich bei den Ereignissen, die „Ut de Franzosentid" zu Grunde liegen, auch nicht so recht eigent-

*) Schurr-Murr, S. 295.

lich gewesen, aber er hat dieselben doch wenigstens aus dem Munde der Leute gehört, die es „was anging," und zwar sehr viel anging, und die Helden der Geschichte, vor Allen aber den prächtigen Amtshauptmann Weber, hat er selbst noch gut gekannt. So mochte es denn geschehen, daß ihm dieses kleine Stück Dichtung und Wahrheit mit dem großen epischen Hintergrunde einer vielbewegten Zeit gar herrlich gelang. Selbst die Erzählung ist hier straffer, die Gestalten sind von einer ganz wunderbaren Kraft, das Ganze — man kann hier von einem Ganzen sprechen — eine Perle in unserer erzählenden Literatur von einem kaum zu überschätzenden Werthe.

Von den drei Geschichten in Versen ist die „Reise nach Belligen" dem Stoffe nach die unbedeutendste, die Ausführung vielfach in dem etwas flachen Geiste und Tone der Läuschen und Rimels; in „Hanne Nüte" wird eine tiefere Wirkung erstrebt, nicht immer ohne eine gewisse Absichtlichkeit, die verstimmend wirkt. Dazu kommt, daß die bunten Arabesken der Thiergeschichten sich hier und da allzu üppig in die Menschengeschichte hineindrängen und die Menschengeschichte überwuchern, die wiederum für den leichten, zierlichen Rahmen mit einem allzu schweren Erdenreste peinlich belastet ist. Auch dürfte mit dem Dichter über seine Art, die Thiere zu personificiren, ernstlich zu rechten sein. Ein Spatz, der sich mit seiner Frau zankt — das ist vortrefflich; aber wenn derselbe Spatz am offenen Fenster sitzt und der Frühjahrsabend, warm und feucht, den weichen Arm um seinen Nacken schlägt und ihn auf die braunen Backen küßt und ihm leise in's Ohr flüstert, daß er den Kuß, den ihm die Natur schickt, weiterschicken soll — so weiß man schließlich nicht mehr, ob man träumt oder wacht. Vielleicht ist dies die Absicht des Dichters gewesen; dann mußte sich aber, wie gesagt, die Menschengeschichte diesem Traumwachen des Naturlebens etwas freundlicher anpassen.

Ganz in die Dornen der Wirklichkeit werden wir in „Kein Hüsung" geschleudert, und doch empfinden wir dieselben hier nicht peinlich, wie in dem vorhergehenden Gedichte, weil wir hier nicht, wie dort, in luftige und lustige Vögelregionen erhoben werden, sondern an die schwere, traurige Erde geheftet bleiben, wie der Leibeigene, dem der Herr „Kein Hüsung" gewähren will. Es ist kein minniglich Lied, „Kein Hüsung," obgleich es eine Liebesgeschichte ist; es ist keine Idylle, obgleich es auf dem Dorfe spielt; es ist das Lied vom

armen Manne, dem geknechteten, gehudelten, an die Scholle gehefteten, in der schaurigen Weise, die aus den Bauernkriegen durch die Jahrhunderte zu uns herüberklingt. Was in der Seele des Dichters kochte und bebte an tiefem Groll und mächtigem Zorn gegen die kopf- und herzlose Tyrannei des Feudalismus, die wie ein finsterer Alp auf seinem lieben Heimathlande lastet, er hat es in diesem Liede ausgegeben — er, der für die Leiden, die er selbst von einer anderen Sorte Tyrannei erduldet, noch immer ein humoristisches Lächeln hat. Aber der Dichter ist immer jenes göttlichen Geistes voll, der für die bittet, so ihn beleidigen und verfolgen; was ihr aber dem Kleinsten der Seinen gethan gehabt — das habt ihr ihm gethan.

Wir sind von der kritischen Würdigung der Werke unseres Dichters abgekommen, und das ist mir lieb. Es würde mich viel zu weit führen, wollte ich nach dieser Seite hin etwas Vollständiges geben. Wir müssen uns an die großen Züge der Physiognomie halten, wenn wir das Portrait des Dichters in einer einzigen, einstündigen Sitzung vollenden sollen. Giebt es doch vielleicht selbst unter Ihnen noch Manche, die in unserem Bilde einen Dichter nicht zu erkennen vermögen. Die Stoffe, meinen Sie, seien, wie ich ja selbst schon angedeutet, doch gar zu einfach, gar zu unbedeutend; ein echter Dichter müsse und werde seiner großen Aufgabe von einem höheren Standpunkte aus, mit einem weiteren Blicke und großartigeren Perspectiven gerecht werden.

Was ist darauf zu erwiedern?

Zuerst, daß, wenn die Vorwürfe wirklich gegründet sein sollten, Fritz Renter darum noch nicht aufhören würde, ein Dichter, ein Künstler zu sein.

Es weist nämlich jede Idee — ich meine Idee im Platon'schen Sinne des Urbildes —, wenn sie nur vollendet dargestellt wird, das heißt vollkommen zur Erscheinung kommt, in den Kreis aller übrigen Ideen oder Urbilder hinüber, mit denen sie sich als wahlverwandt, ja, als im tiefsten Grunde identisch ausweist. Es ist das leiser oder stärker anklingende Gefühl der Solidarität aller menschlichen Dinge, was uns in der Darstellung des einfachsten menschlichen Vorganges auf einem Meyerheimschen Genrebilde so entzücken kann; ja, dieses Gefühl für alles Menschliche erweitert sich zu einem Allgefühle, in welchem uns schließlich Alles, wenn es nur voll-

kommen erſcheint, auch vollkommen erſcheint, und lieb und werth, als gehörte es zu uns. Ich wüßte ſonſt wahrlich nicht, was wir an ein paar einfachen Feldblumen der Adelheid Dietrich oder einem Ochſengeſpann der Roſa Bonheur ſo Großes zu bewundern fänden!

Ja, gerade die Simplicität des Stoffes kann uns unter Umſtänden den langen Weg bis zum Mittelpunkte der Ideen, dem Urgrunde der Dinge, gleichſam abkürzen. Dieſer Urgrund deckt ſich vielleicht in der einfachſten Dorfgeſchichte leichter auf, als in der komplicirteſten Haupt- und Staats-Aktion. Es iſt gewiß ein gut Theil Wahrheit in dem, was Fritz Reuter ſelbſt einmal ſagt: „Ich glaube, daß uns in den niederen Ständen Tugend wie Laſter in größerer Nacktheit entgegentreten, frei von jenen verhüllenden Gewändern die man „Rückſichten," „Verhältniſſe," ja ſogar „Bildung" zu betiteln pflegt, und daß ſie uns deshalb poetiſcher erſcheinen müſſen."*)

Indeſſen, wenn auch abſolute Bauern, die aus Unbildung keine Rückſichten nehmen, abſoluten Königen, die kraft ihrer exeptionellen Stellung keine zu nehmen brauchen und vielleicht auch keine nehmen, unter dem äſthetiſchen Geſichtspunkte einander ſehr nahe rücken, — es wird immer eine gewiſſe Rangfolge der Ideen zu ſtatuiren ſein, die nach dem Reichthume der Modifikationen, welche in den betreffenden Ideen hervortreten, zu bemeſſen iſt. Die gerade Linie iſt auf äſthetiſchem Gebiete nicht immer der kürzeſte Weg, und wenn auch die Wahrheit überall gleich einfach iſt, ſo ſind es doch keineswegs die Mittel, durch die man zu dieſem Reſultate gelangt. Es iſt damit wie mit jenem fabelhaften Proteus, der nur ein Geheimniß zu enthüllen hat, und mit dem wir doch in den unzähligen Geſtalten, die er anzunehmen vermag, ringen, den wir in allen dieſen Geſtalten feſthalten müſſen, bevor er uns Rede ſteht. Die Eule auf dem Fußgeſtell einer Pallas ſagt uns viel, aber die Göttin ſelber ſagt uns mehr, und doch ſagt ſie nicht Alles, denn auch Apollo hat ein Wort mitzuſprechen; und Zeus, der Vater, weiß gar vieles, was ſeine Kinder nicht wiſſen.

Ich kann hier nur im Vorübergehen an den Saum dieſer tiefverhüllten kunſtphiloſophiſchen Geheimniſſe ſtreifen, und ohne ihn weiter zu begründen, nur als Axiom, den Satz auf-

*) Schurr-Murr, S. 28 und 29.

ſtellen, daß, je weiter ein Künſtler in jedweder Kunſt, unter übrigens gleicher Vollendung im Einzelnen, den Kreis ſeiner Ideen zu ziehen vermag, er, in demſelben Verhältniß, der größere, der bedeutendere Künſtler ſein wird.

Nun giebt es aber eine Betrachtungs- und Darſtellungsweiſe, in welcher und durch welche auch ein engerer und enger Kreis über ſeine Peripherie ſcheinbar bis in's Unermeßliche erweitert wird. Dieſe Betrachtungs-, dieſe Darſtellungsweiſe iſt die humoriſtiſche, und ſie iſt es, die für Fritz Reuter ſpezifiſch iſt.

Vielleicht wundert es Sie, daß ich bei einem Dichter, der ſo par excellence als der Humoriſt gilt, vom Humor zuletzt ſpreche; dennoch glaube ich das mit demſelben Fug und Recht zu thun, wie man ein Gebäude nicht von oben nach unten, ſondern von unten nach oben baut, wie man ein Portrait allmälig aus der Untermalung herausarbeitet, bis man das letzte Licht in die Augenſterne ſetzt, und dieſes letzte Licht in den Augenſternen unſeres Dichterportraits, der feinſte, ſchönſte Zug ſeiner Phyſiognomie und zugleich die letzte Erklärung, weshalb dieſe Phyſiognomie ſo Alle und Jede anmuthet, iſt allerdings ſein Humor.

Worin beſteht ſein Humor? Darin, worin ſchließlich jeder Humor beſteht: daß er die kleine Welt, die er ſchildert, von Herzen liebt und ſein Blick doch weit über dieſe kleine Welt hinausſchweift in die große, um von dieſer, mit den höchſten Anſchauungen geſättigt, zu jener kleinen zurückzukehren, ohne auf dieſer weiten Reiſe eine Spur von ſeiner Liebe eingebüßt zu haben, im Gegentheil, um nun das Kleine erſt recht mit innigſter Liebe zu umfangen, und es in dieſer großen Liebe und durch dieſe große Liebe gewiſſer Maßen ſelbſt zu einem Großen zu machen. Kommt her zu mir Alle, ruft er, kommt her zu mir Alle, die ihr mit Wunderlichkeiten, Beſchränktheiten, phyſiſchen, moraliſchen, intellectuellen, äſthetiſchen Unzulänglichkeiten aller Art beladen ſeid: kommt ihr Fritz Triddelſitze, ihr Cantor Sur's, ihr Jochen Nüßler, ihr Jud Moſes', und vor Allen komm du, alter, ehrlicher „Entſpecter Bräſig" — ich will euch erquicken, will euch erlöſen von eurer Gebundenheit, daß ihr frei ſchweben könnt in dem Aether der Liebe, der aus meinem vollen Herzen über euch und über die ganze Welt ſtrömt! Ihr Armen, Einfältigen Friedfertigen, ihr ſollt erſt recht meine Kinder, meine Brüder

ſein; ich will euch vor dem ſcharfen Winde des Weltſpottes, der euch ſo unbarmherzig zerzauſt, der die Blößen, die ihr euch gebt, ſo mitleidslos aufdeckt, in den warmen Mantel meiner Liebe hüllen!

Und ſo, indem ich euch frei mache, will ich auch den Leſer frei machen, will ihn befreien von ſeiner Einſeitigkeit, ſeiner Härte, ſeiner Liebloſigkeit, ſeinem Hochmuthe; will ihm zeigen, daß das Kleine nicht kleinlich und das Gewöhnliche mit nichten gemein zu ſein braucht; ich will ſeine verwöhnte Hand mit ſanfter Gewalt auf den groben Kittel des Bauers legen, damit er fühle, daß unter dieſem Kittel daſſelbe Menſchenherz ſchlägt, wie unter dem Cambric-Linnen des Dandy, und er nun, wenn er das gefühlt, das erkannt, den Blick demüthig ſenke und ſpreche: Wir ſind allzumal Sünder und ermangeln des Ruhmes! oder lieber, tauſendmal lieber das Auge freudig erhebe und rufe: Wir ſind allzumal Gottes Kinder!

Dieſe befreiende und beſeligende Kraft, die aus den Werken jedes wahren Humoriſten und ſo auch aus Reuters Werken auf den Leſer überſtrömt, ſie iſt es in letzter Linie, die ihm Aller Herzen in Oſt und Weſt und Nord und Süd erobert hat, weil ſich Keiner ihr entziehen kann, ſo wenig wie der milden Frühlingsſonne, die einen duftigen Pfingſttag durchwärmt und durchleuchtet, und:

— Dortau iſt ein Jeder beden,
De Luſt to Leiw und Lewen hett.*)

Wie viele Tauſende ſchon ſind von dieſem Liebesmahl in allen Sinnen erquickt aufgeſtanden, wie viele Tauſende! Und wie viele Tauſende werden nach ihnen kommen, und werden auch erquickt aufſtehen, und der Fülle wird kein Broſamen fehlen! Weltumfaſſende, unerſchöpfliche Freigebigkeit eines Dichters! Wie armſelig nehmen ſich dagegen die Bettelbrocken aus, welche die Könige der Erde mit allen ihren Millionen vertheilen können!

Iſt es eine Verkleinerung des Gaſtgebers, wenn man darauf hindeutet, daß die Schätze, die durch ſeine ſegenſpendende Hand gehen, nicht alle von ſeiner Hand erworben ſind? Ich glaube kaum; ich glaube, man darf es, ohne ihm auch nur das kleinſte Blatt aus ſeinen Lorbeern zu rauben, ausſprechen:

*) Kein Hüſung, S. 185.

Auch der Humoriſt Reuter mag ſeinem guten Genius, der ihn unter dieſen Menſchen geboren werden ließ, dankbar ſein, wie es der Erzähler Reuter für den Reichthum des mühelos überkommenen Stoffes ſein mußte. Man leſe die köſtliche Relation ſeiner Jugendjahre, wie er ſie in der biographiſchen Skizze: „Meine Vaterſtadt Stavenhagen," gegeben hat! Ich wüßte kaum etwas in dem ganzen Bereiche unſerer Literatur, wo ein ſo vollkräftiger Humor göttlich ſpielte, wie in dieſer einfachen Geſchichte, aber, wenn man genauer hinſieht, bemerkt man, daß der Humoriſt nicht nur faſt lauter komiſche Figuren vorführt, ſondern daß nicht wenige dieſer Perſonen ſchon mehr oder minder wirkliche Humoriſten ſind, d. h. das mehr oder minder deutliche Bewußtſein ihrer komiſchen Perſönlichkeit haben und in dieſem Bewußtſein mit ſich und der ganzen Welt ein behagliches Spiel treiben. Man denke nur an den köſtlichen Onkel Herſe!

Die Onkel Herſe aber und ſo manche ähnliche Geſtalten, welche die Lebenspfade des Dichters durchkreuzten oder mit ihm Hand in Hand eine Strecke lang wallten, ſind typiſch für den Charakter der Menſchen jener Gegend. Ihr klarer, unerbittlich-geſunder Menſchenverſtand iſt der helle Hintergrund, auf den ſie ſich ſelbſt mit allen ihren wunderlichen Ecken und kurioſen Auswüchſen hinzeichnen, ohne daß es ihrer Bequemlichkeit und Selbſtgenügſamkeit einfiele, dieſe ſcharf erkannten Auswüchſe und Ecken weg zu poliren und zu beizen. Sie haben darin eine große Aehnlichkeit mit ihren Stammesverwandten drüben in England, mit deren Sprache ja auch die ihre aus einer und derſelben Wurzel entſproſſen iſt.

Und welches Vehikel iſt dieſe Sprache für den Humoriſten, dieſe Sprache, die oft ſo ſchalkhaft den Sack ſchlägt, wenn ſie den Eſel meint, und dann wieder ſo drollig kurz, ſo naiv deutlich, ſo maſſiv grob ſein kann, und, wenn ſie will, doch auch ſo ſchmeichleriſch weich; und als ob ſie mit allen dieſen Eigenſchaften ihrer humoriſtiſchen Laune noch nicht genug thun könnte, aus ſich das köſtliche „Meſſingſch" erzeugt hat, in welchem ſie ſich ganz offen über ſich ſelbſt und zu gleicher Zeit über das Hochdeutſche luſtig macht: über ſich ſelbſt, indem es ſich beliebig in das Hochdeutſche hineinſtreut, ſo daß es ſich ausnimmt, wie wenn ein geſetzter Mann, während er ehrbar daherſchreitet, von einer tollen Laune ergriffen, plötzlich einen Purzelbaum ſchlägt; über das Hochdeutſche, welches ſie

auf die lächerlichſte Weiſe verunſtaltet, als wollte ſie ſagen: Siehſt du, nicht ſoviel imponirſt du mir! ich ſchlage deiner Wichtigthuerei ein Schnippchen, trete mit derbem Bauernſtiefel auf die ellenlange Schleppe deiner vornehmen Phraſen!

Fritz Reuter hat aus dieſem humoriſtiſchen Stoffe ſeiner Mutterſprache die herrlichſten Vortheile gezogen; man kann in gewiſſem Sinne ſagen, daß ſie für ihn gedichtet und gedacht hat.

Ein ſo ungeheurer Dienſt iſt ohne äquivalente Gegenleiſtung nicht denkbar. Fritz Reuter iſt ſeiner Mutterſprache ſo ſehr verbunden, daß er nun auch an ſie gebunden iſt; und dafür giebt es keinen ſchlagenderen Beweis, als den, daß ein in's Hochdeutſche überſetzter Reuter nicht mehr der Reuter ſein würde, den wir lieben, ſo wenig wie ein Schmetterling, dem wir den Glanz von den Flügeln abſtreiften, das anmuthige, glänzende Ding noch iſt, das unſeren Augen ſo wohl gefiel.

Und zwar müſſen wir hinzufügen: es würde bei dieſer Ueberſetzung viel mehr verloren gehen, als etwa bei einer Uebertragung aus dem Engliſchen oder Franzöſiſchen in's Deutſche. Aus einer Kulturſprache in die andere gelangen wir ſo bequem, wie aus einem Zimmer in ein anderes, denn die ſocialen Verhältniſſe und der Stand der Bildung hüben und drüben ſind ungefähr dieſelben, und der ununterbrochene Austauſch der Erzeugniſſe in allen Sphären nivellirt mit jedem Tage mehr die etwa noch beſtehenden Höhenunterſchiede. So iſt es nicht vom Hochdeutſchen zum Plattdeutſchen; hier ſteigt man ganz unzweifelhaft eine Treppe hinab. Das Plattdeutſche iſt dem Hochdeutſchen nicht neben-, ſondern untergeordnet, wie es nothwendig ein nur geſprochener Dialekt der Schriftſprache iſt, in welcher die geiſtige Arbeit der Nation gethan iſt und fort und fort gethan wird. So iſt denn das Plattdeutſche einem Nebenfluſſe zu vergleichen, der ſeine Waſſer dem großen Strome zuführt, durch deſſen enges Bett aber der große Strom nun und nimmer den endloſen Schwall ſeiner Fluthen ergießen könnte. Eine plattdeutſche „Glocke," ein plattdeutſcher „Fauſt," ein plattdeutſcher „Nathan" ſind undenkbar.

Aber auch der Humor wächſt an Werth und Würde mit der Größe der Aufgaben, die er ſich ſtellt. Es iſt ein Anderes,

London zum Hintergrunde zu haben, ein Anderes — Stavenhagen.*)

Ob Fritz Reuter die ungeheuren Prozesse der socialen Fragen, in welche die Menschheit unserer Tage verwickelt ist, das gewaltige Aufeinanderplatzen der Geister, den verwirrend bunten Wechsel des modernen Lebens — ob er, sage ich, diese großen Aufgaben hätte bewältigen, den Proteus hätte fassen und halten können, falls er ihm nicht blos als Leu und Pardel und mächtiges Waldschwein entgegengetreten wäre, sondern als Wasser, das in alle Lande fließt, und als Baum, der in die höchsten Lüfte sproßt — danach zu fragen, erscheint mir ganz müßig. Vielleicht haben wir ihm außer für das Viele, wofür wir ihm dankbar sein müssen, auch dafür zu danken, daß er in weiser Erkenntniß seiner Kräfte niemals ihm vielleicht Unerreichbares erstrebt hat, daß er nie etwas Anderes gewesen ist, noch hat sein wollen, als der fromme Knecht, der mit Wenigem getreu war und deshalb über Viel, und, fügen wir hinzu — über Viele gesetzt wurde.

*) Eine kleine mecklenburgische Stadt, Fr. Reuters Geburtsort. Siehe Schurr-Murr: „Meine Vaterstadt Stavenhagen."

Ueber Objectivität im Roman.

1863.

„Kein Begriff ist in der Theorie der Kunst so wichtig, als der der Objectivität, keiner erfordert zugleich eine so genaue und so ausführliche Erörterung," sagt Wilhelm von Humboldt in seinem trefflichen Buche „Ueber Hermann und Dorothea".

In der That ist Objectivität so sehr das Erforderniß eines Kunstwerkes, daß, bei dem Mangel derselben, das Werk aufhört, ein Kunstwerk zu sein; so sehr die charakteristische Eigenschaft des Künstlers, daß dieselbe ihn in erster, und man könnte fast sagen, auch in letzter Linie zum echten Künstler macht.

Worin besteht nun die Objectivität des echten Künstlers?

Darin, daß er ganz und gar seinem Geschäfte obliegt: sein Werk zum Ausdruck der Idee*) welche er eben darstellen will, zu machen. Nur die Idee im Auge habend; nur darauf bedacht, sie zur vollkommenen Erscheinung zu bringen, vergißt er und muß er darüber Alles vergessen: das Publikum, mit dem er durch sein Werk in Rapport steht und stehen will; sich selbst, an den zu denken er weder Zeit noch Veranlassung hat: weder Zeit, denn er muß sich beeilen, damit die in der Gluth der Phantasie flüssig gewordene Masse seines Erfahrungsstoffes nicht erstarrt; — noch Veranlassung, denn so sehr er Vater seines Werkes ist, so ist er doch mit seinem Werke so wenig identisch, daß er sich oft, wenn er wieder zu sich gekommen ist, in dem von ihm erzeugten und geborenen Werke kaum wiedererkennt.

---

*) „Idee" durchweg in dem Plato'schen Sinne eines Urbildes. D. Verf.

Ich ſage mit Willen: „zu ſich gekommen“, denn dieſes Sich-Verſenken in das Werk, dieſes Sich-Entäußern erſcheint dem nüchternen Zuſchauer, ja dem Künſtler ſelbſt in unproduktiven Momenten, als ein Außer-ſich-ſein, ja iſt es auch in einem gewiſſen Verſtande; und ſo mögen ſich denn die Künſtler immerhin gefallen laſſen, daß man ſie mit Nachtwandlern, mit Trunkenen vergleicht. Hingegeben der Idee, welche ſie darzuſtellen haben, werden ſie alles Uebrige weniger für gering achten, als vielmehr gar nicht davon berührt werden; und ſo, in dieſer Abgezogenheit, Wirkungen hervorbringen, die dem Nüchternen, dem Beiſich-Seienden, ſchlechterdings unerreichbar ſind. Denn indem ſie ihren Blick auf den einen Punkt fixiren mit einer Energie, in welcher ein großer Theil des Geheimniſſes ihrer Künſtlerſchaft liegt, müſſen ſie ja natürlich viel mehr ſehen, als die Anderen, die ſich jedem Eindrucke offen erhalten. Die Welt vergeſſend, um in ſeinem Werke zu leben, ſchafft der Künſtler in ſeinem Werke eine Welt.

Und zwar in doppelter Hinſicht.

Einmal dadurch, daß er, Alles in ſein Werk hineinlegend, was der Idee, um die es ihm zu thun iſt, zukommt, und Nichts hineinziehend, was der Idee fremd iſt, ein vollkommenes Ganzes, einen Mikrokosmos ſchafft, deſſen Reichthum natürlich in dem Maße bedeutend iſt, als die Idee ſelbſt bedeutend iſt; und zweitens, weil jede Idee, ſobald ſie vollkommen erſcheint, mit Nothwendigkeit in die übrigen Ideen hinüberreicht, die ja wiederum alle auf den Urgrund zurückweiſen, wie die prismatiſchen Farben nur die Brechungen des einen reinen Lichtes ſind.

Was iſt alſo ein Kunſtwerk?

Eine zur Erſcheinung gebrachte (objectivirte) Idee.

Wer iſt Künſtler?

Derjenige, welcher, innerhalb der Grenzen ſeiner Kunſt, d. h. mit den Mitteln ſeiner Kunſt, eine Idee zur Erſcheinung zu bringen (zu objectiviren) vermag.

Mit den Mitteln ſeiner Kunſt! Dieſer Zuſatz erſcheint ſo ſelbſtverſtändlich, daß er kaum erwähnt zu werden verdient; aber wir werden bald ſehen, wie ſehr, ja wie unglaublich dagegen geſündigt wird, und wie nothwendig deshalb eine ſpecielle Erörterung gerade dieſes Punktes iſt.

Zwar wird in den Kunſtzweigen, welche ihrer Natur

nach den Künſtler gleichſam zwingen, durch die Phantaſie vermittelſt des beſtimmten Materials auf die Phantaſie (d. h. objectiv) zu wirken, überall von einem Abweichen aus dieſem Geleiſe nicht viel die Rede ſein können; zum wenigſten wird ein Abweichen ſofort bemerkt und gerügt werden. Das ſpröde Material, in welchem der Architekt und der Bildhauer arbeiten, weiſt jeden Verſuch des Künſtlers, ſich von ihm loszumachen, ſtreng zurück. Wenn der Architekt nicht in ſeinen Säulen, ſeinen Architraven, ſeinen Pfeilern, Kuppeln und Gewölben die Erhabenheit und Harmonie, die er auszudrücken beſtrebt war, auszudrücken vermochte, ſo wird ihn eine Inſchrift über der Thür, daß dieſes Haus einem Gotte geweiht ſei, nicht weſentlich fördern; wenn der Bildhauer ſeinen Marmor nicht zu beſeelen verſtand, ſo wird das Wort „Apollo“, das er in das Piedeſtal meißelt, die unbedeutende Geſtalt mit den ausdrucksloſen Zügen nicht zu dem delphiſchen Gotte machen. Wir lächeln über die Maler des Mittelalters, die ihren Figuren Zettel aus dem Munde gehen laſſen, auf denen geſchrieben ſteht, was der Maler durch den Ausdruck nicht zu geben vermochte, und mit Recht ſind uns die Muſiker verdächtig, deren proſaiſche Kommentare länger ſind, als ihre Partituren.

Anders verhält ſich die Sache in der Poeſie.

Da das Medium, deſſen ſich der Dichter bedienen muß, um zu ſeinem Ziele zu gelangen, die Sprache, d. h. ein Vehikel iſt, welches von dem Verſtande für den Verſtand erfunden wurde, ſo liegt für ihn die Verſuchung nur zu nahe, anſtatt durch die Phantaſie auf die Phantaſie zu wirken, mit dem Verſtande ſich direkt an den Verſtand zu wenden, womit denn natürlich zwar nicht die Wirkung (welche immerhin eine ſehr große ſein kann), aber die künſtleriſche Wirkung aufgehoben wird. Denn das Werk, welches auf dieſe Weiſe entſteht (ſei es ein lyriſches Gedicht, Drama oder Epos) iſt nun nicht mehr jener Mikrokosmus, welchen wir vorhin in jedem Kunſtwerk fanden; nicht mehr jenes ſtreng organiſche, durchweg auf ſich beruhende Ganze, das bis in ſeine entfernteſten Theile von ſeiner Idee durchleuchtet iſt, alſo daß es ſich vollſtändig ſelbſt erklärt, ſondern gleichſam ein Körper, der ſein Licht von außen her erhält, ſo daß er mehr oder weniger, vielleicht ganz dunkel ſein würde, wenn ihm dies erborgte Licht entzogen wird.

Um Dies an einem Beispiele klar zu machen:

Jedermann wird zugeben, daß in einem Roman (so gut, wie in einem Drama) nicht bloß die Hauptidee, um deren Darstellung es dem Dichter zu thun ist, sich aus dem Ganzen der dargestellten Begebenheiten (im weitesten Sinne) ergeben, sondern daß auch jeder der vorgeführten Charaktere durch Das, was er thut und sagt, sich selbst vollkommen erklären muß. Nun aber mache man den Versuch, in diesem Roman gewissenhaft Alles und Jedes zu streichen, was der Autor in Form von Betrachtungen, Reflexionen, Erörterungen und Auseinandersetzungen aller Art dem Leser zur Erklärung der Fabel und der darin vorgeführten Charaktere gleichsam privatim und vertraulich mittheilt — und man wird zu seinem Erstaunen finden, daß Das, was übrig bleibt, keineswegs vollständig sich selbst erklärt, mithin die Kongruenz zwischen Idee und Form (worin eben die Objectivität eines Kunstwerkes besteht) an dem betreffenden Roman nicht nachzuweisen ist.

Nicht ohne Grund habe ich den Leser gebeten, dies Experiment zuvörderst an einem Roman vorzunehmen, denn in der That eignen sich die Romane dazu am besten; aus keinem andern Grunde, als weil diese Kunstgattung am weitesten von dem Mittelpunkte der Kunst, gleichsam auf der Peripherie des Kunstgebietes, liegt, da, wo sich die poetische Kraft freilich am bedeutendsten äußern kann, ja, wenn das Ziel erreicht werden soll, äußern muß, aus eben diesem Grunde aber auch natürlich am schwächsten zu äußern pflegt.

In den übrigen poetischen Gattungen ist die Gefahr, nicht objectiv zu wirken, bei weitem weniger groß, zum mindesten liegt hier die Strafe viel näher bei der Uebertretung. Selbst das lyrische Gedicht zwingt den Dichter schon durch die Form poetisch, d. h. objectiv zu sein; das kostbare Gefäß duldet gleichsam keinen gemeinen, prosaischen Inhalt. Alles Ungehörige tritt alsbald hervor; das Platt-Prosaische erkennt man an dem öden Reimgeklapper, so daß man wohl sagen darf, daß ein gebildeter Mensch mit einem schlechten lyrischen Gedichte nicht leicht getäuscht werden kann.

Noch weniger ungestraft sündigt der dramatische Dichter gegen die Kongruenz zwischen Idee und Form. Daß ein Drama in sich abgerundet sein, die Idee vollständig ausdrücken, jeder Charakter sich selbst erklären und zur Heraus-

ſtellung der Idee des Ganzen beitragen, kein Wort zu viel und keines zu wenig ſein, der Dichter durchaus hinter ſeine Geſtalten zurücktreten müſſe, durch Nichts an ſeine Perſon erinnern dürfe, und in dem Maße ſein Ziel erreiche, als ihm Dies Alles gelingt, d. h. in dem Maße, als er ſein Werk objectiv macht, ſo daß es weniger in der Zeit entſtanden, als den unvergänglichen Gebilden der Natur zu gleichen ſcheint. — Dies ſind Sätze, die ſeit Leſſings Dramaturgie für Jedermann feſtſtehen, und die betreffenden Falls in Anwendung zu bringen, dem Gebildeten kaum ſchwer fallen kann. Ja, ſelbſt die große Menge, der man eine tiefere Einſicht in äſthetiſche Dinge ein für alle Mal abzuſprechen nur zu geneigt iſt, läßt ſich gerade auf dem dramatiſchen Gebiet keineswegs leicht täuſchen und findet oft mit überraſchender Sicherheit die Schwächen eines neuen Stückes heraus, wie denn ihr Urtheil über das Ganze, ſo wenig ſie ſich auch daſſelbe im Einzelnen zu motiviren verſteht, faſt immer untrüglich iſt.

Nun ſcheint es freilich auf den erſten Blick, daß, dieſe Objectivität auf dem epiſchen Gebiete zu erreichen, wenn auch nicht minder ſchwer, ſo doch nicht eben ſchwerer fallen könne, und jedenfalls ein Fehlen gegen das oberſte Geſetz aller Kunſt (das der Objectivität) hier ebenſo leicht, ja noch leichter und ſicherer zu erkennen ſein müſſe. Denn, wird man ſagen, wer hat weniger Veranlaſſung, ſeine Perſon in den Vordergrund zu ſtellen, oder wer iſt überhaupt ſo darauf hingewieſen, die Sache und nur die Sache ſprechen zu laſſen, als gerade der epiſche, der erzählende Dichter, deſſen Gemüth weder in lyriſcher Wallung erregt, noch von dramatiſcher Leidenſchaftlichkeit erſchüttert iſt, ſondern deſſen Element die ruhig-ſinnige, Alles prüfende, Alles wägende, Alles umfaſſende Betrachtung iſt — ein Seelenzuſtand alſo, der auf das Genaueſte den Anforderungen der künſtleriſchen Objectivität entſpricht. Denn gerade was das Kriterium der Objectivität eines Kunſtwerkes iſt, daß es nämlich die Wahrheit der Idee ausdrückt, die ganze Wahrheit und Nichts als die Wahrheit, iſt genau Das, wonach die Betrachtung ſtrebt. Sie will von dem Objecte Nichts und kann von ihm Nichts wollen, als daß es ihr ſein Weſen, ſein ganzes Weſen und Nichts als ſein Weſen offenbare.

Hier ſcheint dem unberechtigten Vordrängen des dichteriſchen Subjects (welches einer der ſchlimmſten Feinde der Ob-

jectivität iſt) gar kein Raum gegeben, und wirklich ſehen wir auch, daß das echte Epos — das Volksepos, das in den homeriſchen Geſängen die denkbar höchſte Vollkommenheit erreicht hat — das dichteriſche Subject, ſo zu ſagen, gar nicht kennt. Seit Fr. Aug. Wolfs Prolegomenen ſteht es feſt, daß die homeriſchen Gedichte, wie ſie uns vorliegen, keineswegs von einem und demſelben Dichter herrühren, daß lange Stellen, vielleicht ganze Geſänge, von anderen gleichzeitigen oder ſpäteren Dichtern interpolirt ſind — aber keine äſthetiſche Analyſe iſt bis jetzt im Stande geweſen, in dieſen verſchiedenen Dichtern verſchiedene Dichterindividualitäten nachzuweiſen. Daß zur Hervorbringung dieſes merkwürdigen Reſultates andere Momente: die Gleichmäßigkeit des Kulturzuſtandes und der Bildung der Sänger, die zwingende Kraft der überkommenen dichteriſchen Methode, die zu dem epiſchen Zweck vollkommen durchgearbeitete Sprache mit ihren ſtehenden Beiwörtern und Phraſen u. ſ. w., beigetragen haben, ſtelle ich keineswegs in Abrede; immer aber iſt die Hingebung der Sänger an ihren Stoff bewunderungswerth, daß ſo Viele ſich gleichmäßig ihrer Individualität entäußern konnten, um nur in ihrem Gedichte zu leben. Nie wird im homeriſchen Epos auch nur der leiſeſte Verſuch gemacht, mit dem Publikum in eine direkte Kommunikation zu treten; Nichts kommt zum Hörer anders, als durch das Medium der Phantaſie. Von der ungemeinen, ja, man kann wohl ſagen, unermeßlichen Kraft, mit welcher die Einbildungskraft in den homeriſchen Gedichten waltet, dafür iſt vielleicht die Rolle, welche in denſelben die Götter ſpielen, das merkwürdigſte Beiſpiel. Von ſolcher Echtheit war die Phantaſie dieſer Dichter, daß ſie ſchlechterdings nichts Abſtraktes (d. h. nur für den Verſtand Faßbares) duldete; das Schickſal, die Mächte der Natur, ja ſelbſt die Entſchlüſſe der Menſchen müſſen es ſich gefallen laſſen, Form und Geſtalt anzunehmen. Um den Dulder Odyſſeus von der meerumfloſſenen Inſel und aus Nymphenarmen zu befreien, müſſen die Götter zur Berathung zuſammentreten, muß Hermes die goldenen Sohlen unter die Füße binden und über die öde Salzfluth zur Tochter des Atlas ſchweben; ja, wenn auch nur des Alkinoos reizende Tochter am nächſten Tage Wäſche halten will, muß die Göttin der Weisheit ſich zu Häupten des Bettes der Schlafenden ſtellen und ihr den Gedanken dazu im Traume einflößen. So raubt

der alte Dichter sich alle Gelegenheiten, anders als objectiv zu wirken, Gelegenheiten, über die der moderne Epiker heißhungriger herfallen würde! Wie könnte er es sich nehmen lassen, der Erörterung der Frage, über welche die Götter im Eingang der Odyssee deliberiren: ob der Mensch sich gegen den Willen des Schicksals Leiden bereiten könne, oder nicht? ein Kapitel, oder doch ein paar Seiten, mindestens die ersten zehn Zeilen des betreffenden Kapitels zu widmen! Was ließe sich nicht Alles über die Gedanken junger Mädchen in der Lage der Nausikaa beibringen! Wie könnte man dem lieben Leser so klar auseinandersetzen: was Nausikaa fühlte, warum sie es fühlte u. s. w., so daß alle und jede Zweifel über den Seelenzustand des jungen Mädchens, welche die leidig-geistlose objective Methode des alten Sängers stehen gelassen hat, gründlich beseitigt würden! Im Ernst! wenn unsere modernen Epiker, die Romanschreiber, den Homer nicht auf ihren Bücherbrettern verstauben lassen, sondern recht fleißig benutzen wollten, so könnten sie doch vielleicht noch Eins oder das Andere von dem alten Heiden lernen.

Freilich werden die Romanschreiber erwiedern: daß sich nicht Eines für Alle schicke, daß der andere Stoff eine andere Methode heische, daß, wenn sie sich die Umstände machen wollten, die sich die alten Dichter gemacht hätten, sie nur lieber ihr Geschäft gleich aufgeben könnten. Sie werden erwiedern: Ein antikes Epos und ein moderner Roman sind zwei sehr verschiedene Dinge. Zwar ist im Grunde unsere Aufgabe dieselbe, welche auch dem antiken Dichter gestellt war: ‚eine solche dichterische Darstellung einer Handlung durch Erzählung zu geben, welche (nicht bestimmt, einseitig eine gewisse Empfindung zu erregen,) unser Gemüth in den Zustand der lebendigsten und allgemeinsten Betrachtung versetzt;“ *) oder, um es kürzer auszudrücken: wir haben, ebenso wie Jener, die Menschheit, wie sie sich uns nun eben zeigt, darzustellen. Aber der antike Dichter war in der glücklichen Lage, einer primitiven Menschheit gegenüber zu stehen, an der überhaupt nur erst die großen, allgemeinen Züge hervortraten, und bei der von Individuum und Individualismus verhältnißmäßig sehr wenig die Rede ist. So konnte es geschehen,

*) W. v. Humboldt. Aesthetische Versuche. 1. 218.

daß das Urbild, die Menschheit, in ihrem Abbilde, dem Epos, noch so ungefähr zu erkennen war; und so mag denn auch Wilhelm von Humboldt die homerischen Gedichte mit abgeschlossenen Marmorgruppen vergleichen. Aber wir! Gütige Götter! Wir sehen mit unseren modernen mikroskopischen Augen eine Welt der mannichfaltigsten, heterogensten Individuen, wo der alte Sänger nur eine einzige gleichförmige Masse sah. Wie sollen wir von dieser kaleidoskopisch bunten Welt einen Abdruck, ja nur die äußersten Umrisse geben, wenn wir die schwerfällige Methode der objectiven Darstellung beibehalten, und sie nicht vielmehr mit einer andern, mit unserer Methode vertauschen, wo wir objectiv sind, so lange es geht, und wenn es nicht mehr geht, dem Leser sagen: so und so, und nun weißt du Bescheid, und wir Beide, du und ich, haben Ruhe.

Wo es nicht mehr geht! Wo geht es nicht mehr? — Das ist die große, die wichtige Frage, um deren Beantwortung sich schließlich Alles dreht. Freilich, wenn wir uns an die Romanschriftsteller halten, so scheint es kaum irgendwo noch zu gehen. Da muß der Eine (der sein Werk einen historischen Roman nennt) einen halben oder einen ganzen Bogen mit der Analyse dieser oder jener geschichtlichen Situation füllen, als ob er nicht einen Roman, sondern eine Doktordissertation schriebe; da muß ein Anderer (der seine Arbeit ein Sittengemälde genannt wünscht) wer weiß wie viele Seiten seines Buches moralisiren und reflectiren, als ob ein Romandichter und ein Professor der Moral nicht nur Dasselbe, sondern auch Dasselbe in derselben Weise zu sagen hätten! Der Roman ist ein Vehikel für alles mögliche Wissenswürdige und nicht Wissenswürdige geworden, für alle klugen und albernen Gedanken, die den Leuten so durch den Kopf gehen und von den Leuten für viel zu wichtig gehalten werden, um dieselben in der gesellschaftlichen Conversation zu verbrauchen, oder in dem verschwiegenen Dunkel ihrer Tagebücher zu lassen. Daß aber der Romanschriftsteller aufhört, selbst auch nur der Halbbruder des Dichters zu sein, ja mit dem Dichter in irgend einer Verwandtschaft zu stehen, sobald er sich zur Erreichung seines Zweckes anderer, als dichterischer Mittel bedient, sobald er aufhört, sein einziges Geschäft darin zu sehen, die Einbildungskraft seiner Leser fruchtbar zu machen — Das scheinen überspannte Anschauungen einer veralteten

Aeſthetik. Und doch ſtehen dieſe Sätze ſo feſt, wie nur irgend welche Grundſätze der Mathematik, — ſo feſt, daß ſelbſt da, wo ein Goethe in ſeiner Praxis von ihnen abweicht, ich keinen Augenblick Anſtand nehme, ſie zu Recht beſtehend und den Meiſter im Unrecht zu erklären. Ich rechne beiſpielsweiſe dahin Ottiliens Tagebuchblätter, die gegen ein Fundamentalgeſetz objectiver Darſtellung verſtoßen, daß Nichts von einem Charakter ausgehen oder behauptet werden darf, was ſich nicht aus ſeinem Weſen erklären läßt. Jene Tagebuchblätter ſind aber keineswegs von Ottilie, ſondern von dem Dichter geſchrieben, der ſich hier alſo unbefugter Weiſe in ſeine objective Darſtellung eindrängt; ich rechne dahin im „Wilhelm Meiſter“ alle die Stellen, in welchen der Dichter ſich mit ſeinen Leſern in directen Rapport ſetzt, um mit ihnen Dies und Jenes, was auf „unſern jungen Freund“, oder auf einen der anderen Charaktere, oder auf die Idee des Ganzen Bezug hat, gleichſam hinter dem Rücken der Betheiligten privatim und vertraulich in Ordnung zu bringen. Dieſe Verſtöße gegen das Geſetz der Objectivität mehren ſich in den „Wanderjahren“ in dem Maße, als die Fülle des zu bewältigenden Stoffes wächſt und die geſtaltende Kraft des Dichters ebenſo abnimmt.

Und dies ſind nun auch wirklich die hauptſächlichſten Urſachen des unobjectiven proſaiſchen Verfahrens: Ueberfülle des zu bewältigenden Stoffes und Mangel der geſtaltenden Kraft.

Offenbar ſtehen dieſe beiden Momente in einem relativen Verhältniß. Auch eine große Kraft kann erlahmen, wenn der Stoff zu ſpröde oder zu maſſenhaft iſt; und wiederum kann eine kleine Kraft vollkommen ausreichen, wenn der Stoff verhältnißmäßig leicht zu bearbeiten und zu bewältigen iſt. Im Allgemeinen aber läßt ſich ſagen, daß ſich das Verhältniß bei uns Modernen unendlich viel ungünſtiger ſtellt, als bei den alten Epikern, und zwar in zwei Beziehungen, einmal weil quantitativ der Stoff in's Unglaubliche zugenommen hat, und derſelbe auch qualitativ ein anderer, ein mehr innerlicher, geiſtiger geworden iſt. Nun läßt ſich freilich — die großen Dichter haben es uns bewieſen — ein geiſtiger Proceß nicht minder objectiv ſchildern, als ein äußerer Vorgang, z. B. daß der Held ſeine Waffen anlegt; aber wie verlockend iſt es für ein geringes Talent, einer ſolchen Aufgabe

aus dem Wege zu gehen! Ich verkenne keinen Augenblick die Schwierigkeit, complicirte Seelenzustände objectiv darzustellen, und wie sehr diese Schwierigkeit das Ueberwuchern der Gesprächsform in den modernen Romanen begünstigt, aber ohne alle Frage ist diese Methode, bei der doch die handelnden Personen fortwährend in Thätigkeit bleiben, unendlich viel poetischer, als die reflectirende Methode, die mit Phrasen einsetzt, wie: „X. war eine von jenen Naturen," oder: „Wenn wir den Zustand in's Auge fassen, in welchem ein Mensch von dem Charakter des Z." und anderen der Art. Nur ein gänzliches Verkennen der Sachlage kann die häufige Anwendung der Gesprächsform in den modernen Romanen ohne Weiteres als einen Abfall von der reinen epischen Form denunciren. Das Epos hat durchaus das Recht, den Menschen in seiner Haupteigenschaft eines redenden Wesens auftreten zu lassen, und alle Epiker haben von diesem Rechte den umfassendsten Gebrauch gemacht. Und dann wolle man doch ja nicht vergessen, daß in der modernen geistigen Welt die Rede ein Moment von einer ganz anderen Wichtigkeit ist, als in einer früheren materielleren Periode. Das Leben concentrirt sich jetzt mehr, als sonst, im Gehirn; die Muskeln spielen eine untergeordnetere Rolle, und wenn in einem antiken Epos oder in einem Ritterroman die Helden ihre Differenzen mit den Waffen entscheiden, so liefern sie sich jetzt in der Kammer oder im Salon ein Wortgefecht, das ebenso leidenschaftlich, ja ebenso entscheidend und tödtlich sein kann, wie jenes. Nein, nicht das Dialogisiren, oder auch das häufige Dialogisiren ist anzugreifen, wohl aber, wenn die Gesprächsform zu einem Vehikel gemacht wird, um alles Mögliche, das gar nicht zur Sache gehört, in die objective Darstellung einzuschmuggeln. Jedes Wort, das der betreffende Redner seinem Charakter nach nicht gesagt haben könnte, ist zu verwerfen; jedes Wort, das nicht den Einblick in den Charakter des Redenden oder doch einer der Personen des Romans vertieft, oder das die Handlung nicht weiter bringt,*) ist unerbittlich zu streichen; aber im Uebrigen lasse man ja das Gespräch im Roman unangetastet, oder man weiß nicht, was man will. Ich wiederhole es: ein Gespräch in dem eben

*) Wie sehr dies durch einen geschickt geführten Dialog geschehen kann, davon haben freilich die Uneingeweihten keine Ahnung.

entwickelten Sinne ist unendlich viel poetischer, als die prosaische Reflexion, ja ich gehe so weit, zu behaupten, daß der Romanschriftsteller, den es drängt, gewisse Dinge auszusprechen, zu diesem Behuf einen besonderen Charakter erfinden und in die Fabel verflechten muß, aber niemals es wagen darf, in seiner Person von der Bühne herab zum Publikum zu sprechen. Jede Reflexion, die nicht durch den Mund einer der Personen des Romans geht, und nicht in dem Munde dieser Personen berechtigt und der Situation, in welcher sich die Person befindet, genau angepaßt ist, muß als ein ästhetischer Fehler gerügt werden. Denn schließlich sind doch nur zwei Fälle möglich: entweder ist die dargestellte Handlung der Art, daß für den denkenden Leser (und andere kennt die Aesthetik nicht) die Reflexion von selbst daraus hervorgeht, wie der Duft aus einer Blume, und dann ist sie überflüssig; oder die Reflexion muß wirklich die dargestellte Handlung, den vorgeführten Charakter erst erklären, und dann ist die Darstellung unvollständig, d. h. nicht objectiv. Dieser Sachverhalt muß Jedem einleuchten, der die Biographie und den Roman mit einander vergleicht. In jener ist die Reflexion nicht nur verstattet, sondern nothwendig, denn der Biograph, welcher aus dem fragmentarischen Rohstoff der Wirklichkeit ein Ganzes zu machen hat, vermag die Lücken, welche er findet, nur auf diese Weise auszufüllen; der Romandichter aber kann sich seinen Stoff wählen, und muß ihn sich so wählen, daß die Idee an ihm vollständig zur Erscheinung kommt. Die abstracte Reflexion, eine Zierde der Biographie, ist im Romane entweder ein Luxus, oder noch öfter ein Beweis der Armuth.

Aber befinde ich mich nicht mit mir selbst im Widerspruch, wenn ich einmal vom Romandichter kategorisch verlange: er solle, wie jeder andere Künstler, in seinem Werke die absolute Kongruenz zwischen Idee und Form zur Durchführung bringen, und dann wieder zugebe, daß die Idee des Romanschreibers nichts Geringeres als die ganze Menschheit ist, d. h. ein Vorbild, dessen Abbild überhaupt gar nicht in einen Rahmen gebracht werden kann? Ich weiß sehr wohl, daß hier ein Widerspruch vorliegt, und ich gestehe, daß ich eine vollständige Lösung desselben nicht habe finden können. Der Einwurf, daß der Romandichter sich ja doch einen bestimmten Kreis abgrenze, den er müsse ausfüllen können, ist nicht stich-

haltig, denn offenbar weiſt dieſer Kreis an allen Punkten über ſich hinaus, und kann in der That auf allen Punkten beliebig in's Unendliche erweitert werden. Es iſt ein bekanntes und ganz richtiges Wort, daß viele Romane (und nicht die ſchlechteſten) da aufhören, wo ſie anfangen müßten, zum wenigſten anfangen könnten; und reiht ſich doch im Volksepos ein Geſang an den anderen, daß jeder weniger ein Ganzes für ſich, als das einzelne Glied einer unendlichen Kette zu ſein ſcheint! Ebenſo auffallend iſt es, daß ſo viele und zum Theil die bedeutendſten Romane, ſowohl idealiſirende, als humoriſtiſche, wie Sterne's „Triſtram Shandy" und Goethe's „Wilhelm Meiſter" weniger zu Ende kommen, als aufhören; und was das Allerbedenklichſte iſt: der Roman widerſtrebt durchaus der eigentlich dichteriſchen Form — ein abſoluter Beweis, daß nicht blos im humoriſtiſchen, ſondern ſchon im idealiſirenden Roman unauflösliche, proſaiſche Elemente liegen müſſen. Goethe's „Hermann und Dorothea" iſt nicht als Beweis dagegen anzuführen, denn dieſes Gedicht iſt kein Epos (Roman), ſondern eine Novelle. Der Roman muß immer einen ſehr weiten Horizont haben, damit der Kulturzuſtand der geſchilderten Menſchheit in möglichſt vielen Punkten zur Sprache kommt. Eine Fülle der verſchiedenſten Charaktere, der mannichfaltigſten Begebenheiten, überhaupt ein großer, geiſtiger und ſinnlicher Reichthum iſt deshalb für ihn, wie für das alte Epos, unumgängliches Bedürfniß. Die Novelle dagegen ſchneidet ſich einen ganz beſtimmten, genau begrenzten Kreis aus, der ſich nun zu der Aufgabe des Romanſchriftſtellers verhält, wie der Theil zum Ganzen. Deshalb ließe ſich vielleicht die Behauptung aufſtellen, daß zwar nicht der Roman, wohl aber die Novelle die ſtreng dichteriſche Form zuläßt; zum wenigſten ſcheint „Hermann und Dorothea", in der ich, trotz meiner tiefen Bewunderung dieſes Gedichtes, nie etwas Anderes als eine Novelle in Verſen habe ſehen können, die Behauptung zu beſtätigen.

Warum aber — ſo höre ich die Romanſchriftſteller fragen — warum ſollen wir uns, da wir es nun doch einmal mit einer unendlichen Aufgabe zu thun haben und ſelbſt die ſpecifiſch dichteriſche Form haben fallen laſſen müſſen, einer rigoroſen Objectivität befleißigen? Wir geben zu, daß das Sich-Vordrängen des dichtenden Subjects nicht im eigent-

lichen Sinne poetisch ist, aber es ist doch interessant, sofern nur das Subject geistreich genug ist. Oder kannst du leugnen, daß du die Parabasen, mit denen Thackeray und Andere fortwährend den Gang ihrer Begebenheiten unterbrechen, mit Interesse gelesen? ja daß du gerade in diesen rein subjectiven und insofern durchaus unpoetischen Theilen Goldkörner gefunden hast, die du ungern, sehr ungern missen würdest?

Was soll der Vertheidiger der wahren, der objectiven Kunst auf diese Einwürfe erwiedern?

Vielleicht Folgendes:

Zugegeben selbst, daß die humoristisch-Jean-Paul-Sterne'sche Theorie von der Ubiquetät der Idee gegenüber der Goetheschen Exclusivität Recht hat; zugegeben, daß die Menschheit nicht mit dem Baron oder dem wohlhabenden Kaufmannssohn, sondern schon mit einem Schulmeisterlein Wuz, oder mit einem verwahrlosten Proletarierknaben anfängt, den der Londoner Policeman aus dem Straßenschmutz halb verhungert und gänzlich verwahrlost auflieſt — versuche Jeder, der idealisirende Dichter so gut wie der Humorist, wie weit sie mit der rein darstellenden Methode kommen; gehe Keiner einen Schritt weiter, als bis an die Grenze des Darstellbaren, weise er jede Versuchung, anders als durch Darstellung auf seine Leser zu wirken, zurück, wie verlockend sie auch immer sein möge; bedenke er stets, daß er mit seinen Lesern nur durch seine Personen verkehren darf, und bedenke er nicht zum mindesten, daß er seine Leser nicht in Athem erhalten kann, wenn er seine Personen nicht in Athem erhält.

Kann oder will er sich dieser Aufgabe (die freilich sehr schwer, aber auch eben so dankbar als schwer ist) nicht unterziehen, so schreibe er historische Monographien, oder moralische Abhandlungen, oder Leitartikel in einem satirisch-humoristischen Blatte, aber mache er nicht weiter Anspruch auf den Namen eines Dichters und mißbrauche er nicht weiter die dichterische Form! Der Romanschriftsteller, der Grenzhüter des Parnassus, hat mehr als jeder Andere Ursache, die Gesetze, denen er unterworfen ist, heilig zu halten und des Goethe'schen Wortes eingedenk zu sein:

Vielen Boden hat die Erde,
Und unheiligen genug!

William Makepeace Thackeray.

Eine Vorleſung. 1867.

Ein bekanntes Wort Goethe's über Goldsmiths Vicar of Wakefield in „Dichtung und Wahrheit" lautet so: „Der Verfasser hat ohne Frage große Einsicht in die moralische Welt, in ihren Werth und ihre Gebrechen; aber zugleich mag er nur dankbar anerkennen, daß er ein Engländer ist, und die Vortheile, die ihm sein Land, die ihm seine Nation darbietet, hoch anrechnen. Die Familie, mit deren Schilderung er sich beschäftigt, steht auf der letzten Stufe des bürgerlichen Behagens, und doch kommt sie mit dem Höchsten in Berührung; ihr enger Kreis, der sich noch mehr verengt, greift durch den natürlichen und bürgerlichen Lauf der Dinge in die große Welt mit ein; auf der reichen bewegten Woge des englischen Lebens schwimmt dieser kleine Kahn und in Wohl und Wehe hat er Schaden oder Hülfe von der ungeheuren Flotte zu erwarten, die um ihn hersegelt."

Vielleicht schrieb Goethe dies, nachdem er von einem Spaziergang durch den stillen Park von Weimar über die menschenleeren Gassen der Stadt in seine Wohnung zurückgekehrt war, und ihm, während seine Gedanken nach dem wogenumdonnerten England schweiften, das Nachgefühl der Stille und Leere, die ihn hier umgab, schier ängstlich auf's Herz sank. Diese stille Leere! wie liegt sie so sonnig in dem lauschigen Straßenwinkel hinter der Kirche in Wunsiedel, wo unser größter Humorist, Jean Paul, das Licht der Welt erblickte! wie mag sie lang und langweilig auf der Straße von Göttingen gelegen haben, wenn Lichtenberg, der Satiriker, am Fenster stand, und sich scheu hinter dem Vorhang verbarg, so oft ein Bekannter die öde Straße heraufkam! Ach! der humoristisch satirische Roman, um dessenwillen der Herr Professor möglicherweise diese sonderbaren Fensterstudien machte, wurde nie geschrieben: „die Langsamkeit der deutschen Postkutschen würde ja jede Entführung in einem deutschen Roman von vornherein unmöglich machen," spottete gelegentlich der

witzige Mann; und langsam genug mögen sie gewesen sein die schwerfälligen Fuhrwerke auf den unergründlichen Wegen, wenn Börne noch ein halbes Jahrhundert später seine „Monographie der deutschen Postschnecke“ schreiben konnte!

Nun sind sie freilich längst in die Rumpelkammer gestellt und den Weg aller Dinge gegangen, die gichtbrüchigen Postschnecken, an Göttingen selbst führt jetzt ein Schienenweg vorüber; auch ist die Zeit längst vorbei, in welcher Jemand, wie Jean Paul spottet, wenn er seine Schuhschnallen verloren hat, die betreffende Aufforderung an den ehrlichen Finder mit einem bescheidenen: „das Wo erfährt man im Intelligenzcomptoir“ schließt. Wir tragen bereits seit einem Menschenalter keine Schuhschnallen mehr, sind auch gar nicht mehr so bescheiden, haben es doch aber trotz alledem noch immer nicht soweit gebracht, einen anderen Uebelstand zu beseitigen, den Jean Paul ebenfalls hervorhebt, daß es nämlich in Deutschland nirgends einen Ort gebe, den der Romanschriftsteller frank und frei nennen und zum Schauplatz seiner Geschichten machen könnte, mit andern Worten, daß wir noch immer kein Centrum, keine eigentliche Hauptstadt haben.

Zwar scheint unter diesem Mangel weder der historische, noch der idealisirende Roman zu leiden, der historische nicht, weil selbstredend die Geschichte ein geschichtlich fixirtes Lokal erfordert, überdies die Zeit das sonst Gemeine adelt; der idealisirende nicht, weil er, wie allem Individuellen, so auch der geographischen Genauigkeit feindlich ist. Der humoristische Roman aber kann diese Bestimmtheit nur schwer entbehren; der Held eines humoristischen Romans kann nicht wohl, wie der Eduard der Wahlverwandtschaften, in einen abstrakten Krieg ziehen; der Humorist wird immer streben, seine Gebilde bis in's Einzelne zu individualisiren und dieser Individualisationsprozeß wird durch den scheinbar ganz gleichgiltigen Umstand, daß das Lokal des Romans von allen Lesern gekannt ist, außerordentlich begünstigt.

Die englische Romanliteratur ist der beste Beweis dafür. Fast alle humoristischen englischen Romane spielen entweder ganz oder zum Theil in London, London der Weltstadt, wie sie Dickens in seinem Barnaby Rudge schildert, „daß man nur einen kleinen Kreis dort zu ziehen brauche, um in seinem Umfang jedes Ding mit seinem Gegensatz und Widerspruch zu haben: Reichthum und Armuth, Laster und Tugend,

Schuld und Unſchuld, feiſte Ueberſättigung und nagendſten Hunger;“ London, die Hauptſtadt, die Jeder kennt, von der Jeder wenigſtens ſo viel gehört und geleſen hat, daß der Autor mit einem Worte: London Bridge, Hyde Park, Charing Cross — das Lokal feſtſtellt, und nicht nur das Lokal, ſondern ich möchte ſagen, auch die Atmoſphäre ſowohl im phyſiſchen als im moraliſchen Sinn.

Denn, was noch viel höher anzuſchlagen iſt: auf dieſer alten, ſeit Jahrhunderten feſt gegründeten, ununterbrochen benutzten Bühne, auf der jede Hintergrunds- und Seitencouliſſe, jedes Verſatzſtück, jede Verſenkung von dem letzten Proletarierbuben auf der Gallerie gekannt iſt, bewegt ſich ein Publikum, das wiederum ſeine verſchiedenen Schichten und Klaſſen zu ganz beſtimmten Typen ausgeprägt und mit ganz beſtimmten Sitten und Gewohnheiten umſchrieben hat. Der engliſche Autor braucht ſeinem Leſer nicht nur nicht zu ſagen, wo in dem Hauſe der drawing oder dinnerroom liegt, ſondern auch nicht einmal, wie es dort ausſieht, wie die dort verſammelte Geſellſchaft ſich bewegt, wie ſie ſitzt, geht, ſpricht. Und wie in dieſem Falle, ſo in tauſend und tauſend andern. Die feſten Typen, die ſichern Formen ſeiner Geſellſchaft erſetzen dem engliſchen Romanſchreiber bis zu einem gewiſſen Grade die Vortheile, welche dem antiken Epiker die Ueberſichtlichkeit und Gemeinverſtändlichkeit ſeines durch ſo viele Hände bereits gegangenen Mythen- und Sagenſtoffes gewährte. Die Wichtigkeit dieſer Momente in ihrem ganzen Umfange zu ſchätzen, iſt wohl nur der im Stande, welcher ſich ſelbſt an der undankbaren Aufgabe abgemüht hat, eine Geſellſchaft zu ſchildern, in welcher jeder Einzelne ſich ſeine Formen, ja, ich möchte ſagen, ſogar die Sprache ſelber ſchaffen muß.

Indeſſen: es iſt dafür geſorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachſen. So vortheilhaft dem Romanſchreiber die genaue und gründliche Durcharbeitung der Formen iſt, in welchen ſich die Geſellſchaft bewegt, ſo übel iſt er daran, wenn dieſe Formen, wie ſie es nur zu leicht thun, erſtarren und verknöchern, und gleichſam aus dem Geſicht mit den leicht zu treffenden, energiſchen Zügen eine Fratze und Karrikatur wird. Iſt er im Stande, ſich innerlich ganz von dem Banne einer geiſttödtenden Beſchränkung des Fühlens und Denkens zu befreien, die plumpen Ketten eines ſinnloſen Ceremoniells, das die „gute Geſellſchaft“ kanoniſirt hat, zu zerſprengen, die

chineſiſche Mauer thurmhoher Vorurtheile und ellendicker Selbſtzufriedenheit zu überſteigen oder zu durchbrechen — wird er freilich die Mit- und Nachwelt mit humoriſtiſchen und ſatiriſchen Romanen im großen Styl beſchenken. Doch wie Wenige ſind zu ſo Hohem beſchieden! Von ſo Vielen, die ihrer Ketten ſpotten, iſt faſt keiner frei; die Meiſten klirren und raſſeln im Anfang ſchier ungeduldig mit denſelben, dann aber gewöhnen ſie ſich daran, halten ſie am Ende gar für einen originellen Schmuck. Mit ſolchen gefeſſelten Händen aber läßt es ſich ſchwer ſchreiben, am ſchwerſten humoriſtiſche und ſatiriſche Romane im großen Styl.

Aber, höre ich Sie fragen, weshalb ſollen es denn gerade humoriſtiſche nnd ſatiriſche Romane ſein? welches Recht haben dieſe, vor den andern Gattungen genannt zu werden?

Wollte ich darauf antworten: wir leben eben in einer Zeit, wo es ſchwer iſt, eine Satire nicht zu ſchreiben, ſo würden Sie das mit Recht für eine Finte halten, mit der ich Ihre Frage zu pariren ſuchte, und doch iſt es kaum zu viel behauptet, daß dem Roman und ſpeziell dem humoriſtiſchen Roman die Zukunft, auf ich weiß nicht wie lange gehört. Der Roman, das Werk des betrachtenden Dichters, wie W. v. Humboldt den Epiker definirt, der Roman, dieſe Grenzprovinz der Poeſie nach der Proſa hin, iſt die bequeme Form, zu der ein praktiſch-nüchternes und doch zugleich vielbewegtes, vielerſtrebendes Geſchlecht immer greifen wird, um innerhalb dieſes großen Rahmens die Breite und Weite ſeiner Erfahrung in einem Bilde wo möglich zu überſchauen. Wiederum iſt der Humor, wie wir ihn ſpäter definiren werden, diejenige Weltanſchauung, welche für den mündigen Sohn eines freigeiſtigen, wiſſenſchaftlichen, humanen Jahrhunderts die ſchicklichſte iſt. So ſucht der Roman den Humor, um den Ueberſchwall des Stoffes mit dem humoriſtiſchen Zauberſtab des Hic et Ubique bewältigen zu können; ſo ſucht der Humor den Roman, als das weite Gebiet, auf dem *Ἓν καὶ Πᾶν* — Eines und Alles — Platz hat, und die Idee mit den Dingen nach Luſt Verſteckens ſpielen kann.

Dieſe Prädispoſition der Menſchen unſrer Tage für den humoriſtiſchen Roman iſt der innere Grund des Beifalls, mit welchem das Publikum jedes humoriſtiſche Produkt begrüßt, das ſich nur über das Niveau der Mittelmäßigkeit erhebt; iſt auch der Grund, weshalb die Repräſentanten des eng-

lischen Humors so viel bei uns gelesen werden, daß sie beinahe als deutsche Schriftsteller erscheinen. Dennoch stehen sie uns wieder fern genug, daß wir hoffen dürfen, für ihre Würdigung die rechten Gesichtspunkte zu finden und fest zu halten, die sich bei der Beurtheilung Mitlebender und Strebender so leicht verrücken und verschieben, und gerade deshalb habe ich die Wirksamkeit eines der ausgezeichnetsten Repräsentanten dieser Richtung zum Gegenstand einer einzelnen Vorlesung machen zu dürfen geglaubt. Ich wüßte in der That keinen Romanschreiber, bei dem, wie bei William M. Thackeray die Vortheile, aber auch zugleich die Nachtheile, die dem englischen Dichter sein Land, seine Nation darbieten und bringen, so gleichmäßig scharf hervorträten; keinen, an welchem sich in Folge dessen die Theorie des humoristischen Romans so gut demonstriren ließe, keinen endlich, aus dessen Wirken und Streben, Irren und Fehlen man so viel praktische Lehren ziehen könnte, wohin das Fahrzeug unseres eigenen humoristischen Romans, das jetzt so fröhlich die Segel entfaltet, wird zu steuern, welche Klippen es wird zu meiden haben.

„Ich sah die Sitten meiner Zeit und ich schrieb dieses Buch," setzte Rousseau auf den Titel seiner neuen Heloïse, und „ich sah die Sitten meines Volkes und schrieb dieses Buch" hätte Thackeray auf das Titelblatt seines Book of Snobs schreiben können, desjenigen Buches, das zuerst die Aufmerksamkeit seiner Nation auf den kühnen Schriftsteller lenkte und diese Aufmerksamkeit auch vollständig verdiente. Denn wenn wir Thackeray nur als Satiriker nehmen, so hat er weder vorher noch nachher etwas Besseres geschrieben.

„Ein Snob," sagt Thackeray, „ist der, welcher, niedrig gesinnt, niedrige Dinge bewundert;" und zu dieser niedrigen Bewunderung niedriger Dinge rechnet er vor allem den absoluten, sich selbst wegwerfenden Respekt, dessen sich in dieser Nation der „Freisten der Freien" der Adel erfreut, der Reichthum erfreut, und überhaupt jeder äußere Beweis von Erfolg, gleichviel ob derselbe verdient oder unverdient, selbst erworben, ererbt oder sonst überkommen ist. Sie wissen das und sie rühmen sich dessen. — Wir leben nicht von Almosen, wir ernten das Brod, das wir essen; wir sind matter-of-fact Menschen; wir leiden nicht, daß einer mehr scheint, als er ist, wie die windigen Franzosen; wir halten nicht, wie die bettelhaften Deutschen, dafür, daß einer einen abgeschabten

Rock und geflickte Stiefel tragen und doch ein Gentleman sein könne. Das Maß der Respektabilität ist der jedesmalige Zustand, dessen sich die glücklich situirte Minorität der Besitzenden erfreut; des Lebens höchstes, ja einziges Ziel ist, in diesen Zustand zu gelangen, resp. sich in demselben zu erhalten. Deshalb sind wir das freieste, aber auch das konservativste Volk der Welt, wir beugen uns vor einem Baronet und berühren vor einem Lord dreimal den Staub mit der Stirn, dafür vindiziren wir uns aber auch das Recht, auf den Nacken Jedes, der weniger reich oder mächtig ist, als wir, die Hacken unserer dicksohligen Stiefel zu setzen. In dem Kampfe des Lebens verlangen wir keinen Pardon, aber wir geben auch keinen. Wir wissen, daß es sehr heidnisch ist, zu fragen, was man essen und trinken, womit man sich kleiden wird; aber wir wissen auch (als ein eminent praktisches Volk), daß, wenn wir uns nicht selbst um die Beantwortung dieser Fragen kümmern, kein Mensch auf Erden und kein Vater im Himmel dafür sorgen, und daß, wenn wir uns die Lilien auf dem Felde und die Vögel unter dem Himmel zu Vorbildern nehmen, unsere Carrière aller Wahrscheinlichkeit nach in Fleet-Street endigen wird. Sind wir deshalb ein unchristliches Volk? Gott behüte uns! nein! im Gegentheil! in keinem Lande der uns bekannten Erde (und wir kennen so ziemlich die ganze Erde, Herr, und beherrschen sie obenein mit unserem Gelde und unsern Armstrong-Kanonen) — in keinem Lande der Erde ist der Priesterrock so unbedingt geachtet, existiren so viele in Saffian-Leder mit Goldschnitt gebundene heilige Bibeln und Gebetbücher, wird — auch von respektablen Leuten, Herr! — so viel gebetet und fleißig in die Kirche gegangen. Dieses sonderbare Durcheinander von Mannheit und Bedientenhaftigkeit, von Einfalt und Heuchelei, von Bescheidenheit und Insolenz, das ist nun einmal unser Element; wir fühlen uns wohl darin; wir sind stolz selbst auf unsere Fehler, Herr! und müssen das auch, als Engländer und freieste Nation der Welt!

Ich glaube nicht, daß man mir wird vorwerfen können, ich habe in dieser flüchtigen Kopie des Bildes, das Thackeray im Snob-Buche von seinen Landsleuten entwirft, die Farben zu stark aufgetragen. Es würde mir leicht sein, jeden einzelnen Zug mit des Mannes eigenen Worten zu vertiefen. Was giebt es Schneidenderes, als seine Persiflage der Lordolatry,

des Götzendienſtes, der mit der Lordſchaft getrieben wird! — „Irgend Jemand wird enorm reich, oder holt für einen Miniſter die Kaſtanien aus dem Feuer, oder gewinnt eine Schlacht, oder bringt einen Vertrag zu Stande, oder iſt ein geſchickter Anwalt, der einen großen Haufen Sporteln zuſammenträgt, und über dieſen Haufen auf die Richterbank ſteigt — und das Land belehnt ihn auf immer mit einer goldenen Krone (mit mehr oder weniger Kugeln und Blättern) und einem Titel und dem Range eines Geſetzgebers. Deine Verdienſte ſind ſo groß, ſagt die Nation, daß Deine Kinder nothwendig über uns regieren müſſen. Es thut ganz und gar nichts, daß Dein älteſter Sohn ein Dummkopf iſt; wir halten Deine Dienſte für ſo ausgezeichnet, daß er in Deine Ehren folgen ſoll, wenn der Tod Deine edlen Schuhe leer macht. Wenn Du arm biſt, wollen wir Dir eine ſolche Summe Geldes geben, daß Du und der Erſtgeborene Deiner Familie für immer in Fett und Glanz leben könnt. Es iſt unſer ausdrücklicher Wunſch, daß in dieſem glücklichen Lande eine ganz beſondere Race beſtehen ſoll, die den erſten Rang einnimmt, für welche die erſten Preiſe reſervirt werden und die beſten Chancen in allen gouvernementalen Möglichkeiten und Patronaten." —

Sie ſehen, wie ernſt Thackeray hier die Sache nimmt. Je heller die Flamme des Zornes in dem Satiriker brennt, um ſo dünner pflegt der Schleier der Ironie zu werden. Ja, manchmal fällt in dem Snob-Buche dieſer Schleier ganz und gar, und Thackeray zeigt die Wahrheit unverhüllt, mag ſich darüber ärgern, wer will und mag. „Ihr ſeid verhaßt über ganz Europa wegen eures ſchändlichen Stolzes!" ruft er ſeinen Landsleuten einmal zu; und ein anderes Mal: „die Peerage iſt des Engländers zweite Bibel!" und wieder: „Du ſollſt nicht lieben ohne eine Kammerjungfer; Du ſollſt nicht heirathen ohne eine Equipage; Du ſollſt kein Weib haben, das Du in treuem Herzen hegſt und keine Kinder, die Deine Knie umſpielen, ohne einen Pagen in Livree und eine franzöſiſche Bonne; Du ſollſt zum Teufel fahren, wenn Du keinen Brougham haſt! Heirathe arm, und die Geſellſchaft wird Dich verlaſſen; heirathe arm, und Deine Verwandten werden ſich von Dir wenden; heirathe arm, und Deine Onkel und Tanten werden die Augen zum Himmel heben, und die

traurige, traurige Weiſe, in welcher ſich Tom oder Harry verplempert hat, beweinen!“

Nun wohl! wenn dies der Zuſtand der engliſchen ſogenannten guten Geſellſchaft iſt, wer ſoll es dem Satiriker verdenken, wenn er ſchon im Snob-Buche zu dem melancholiſchen Reſultate kommt: „Jedes Herz iſt eine Bude auf dem Eitelkeitsmarkt.“

Ich habe mich länger bei dem Snob-Buche aufgehalten, weil es für den Genius Thackeray's ebenſo charakteriſtiſch iſt, als es die Pickwick-Papers für Dickens waren. Das Snob-Buch iſt der glänzende Speer, den der reiſige Kämpfer, mächtig ausholenden Schwunges, weithinein in die Feinde ſchleuderte. Ja, man kann ſagen, daß in dem Snob-Buche ſchon der ganze Thackeray ſteckt. Es iſt eine Mappe mit Skizzen, die er hernach im Einzelnen ſeiner großen Romane und kleineren Erzählungen ausführte, und dieſe Skizzen haben ganz den eigenthümlichen Zauber, der Produktionen dieſer Art für den Kenner ſo entzückend macht. Sie ſind entworfen mit einer unnachahmlich leichten, ſcheinbar anmuthig ſpielenden, in Wahrheit grauſamen Hand.

Ich muß nun eine ganze Reihe von kleineren Arbeiten übergehen, trotzdem ſich unter denſelben ſolche Perlen befinden, wie die „Yellow-Plush-Papers“ und „the Hoggarty Diamond,“ um zu dem Werke zu gelangen, mit welchem Thackeray für immer ſeinen Namen in das goldene Buch der engliſchen Literatur eingetragen hat. Dieſes Werk iſt ſein berühmter und berühmteſter Roman: Vanity Fair, a novel without a Hero.

Es iſt nicht leicht möglich, von dieſem Werke mit zu großer Bewunderung zu ſprechen. In den größten Verhältniſſen angelegt, iſt es bis in das kleinſte und feinſte Detail ſeiner faſt überreichen Gliederung von demſelben Geiſte getragen, von derſelben Kraft durchdrungen. Und dieſer Geiſt iſt der Geiſt eines Mannes, den das Leben in ſeine ſtrenge Schule genommen und tüchtig befunden hat, und dieſe Kraft iſt die Kraft eines Künſtlers, der die Technik ſeiner Kunſt in dem ihm überhaupt erreichbar höchſten Grade meiſtern lernte, während ſein Genius noch in vollſter Blüthe ſtand.

Der Roman hat wirklich keinen Helden, ja ſtreng genommen (was natürlich auf daſſelbe hinauskäme) auch keine

Heldin. Becky Scharp tritt zu oft in den Hintergrund; sehr Vieles in der Geschichte steht zu ihr nur in einer sehr losen, Manches in gar keiner Beziehung. Dennoch macht sich dieser ästhetische Mangel sehr wenig geltend, er wird durch die Gleichmäßigkeit des Kolorits, wenigstens für den Laien, vollständig verdeckt. Wohin man auch blickt — es ist überall Vanity Fair; überall dieselbe hier zu Petrefakt erstarrte, dort in voller Auflösung begriffene Gesellschaft, deren Zustand, im Grunde genommen, ein zum Theil versteckter, zum Theil ganz offener Krieg Aller gegen Alle ist.

Und insofern qualifizirt sich Becky wenigstens zum genius loci. Sie ist die inkarnirte Selbstsucht, „der Verstand ohne Tugend," wie ein englischer Kritiker sie nennt; ein scharfer, logischer Geist, der sich durch nichts imponiren läßt, was er begreifen kann, und der bald begriffen hat, daß Selbstsucht die große Rüstkammer ist für den Feldzug des Lebens, und daß der Erfolg die Mittel heiligt. So wirft sich die Tochter des armen verkommenen Malers in die Welt mit dem festen Vorsatz, so oder so Carrière zu machen. Und sie macht Carrière! Aus der Hülfslehrerin eines Mädchenpensionats wird eine Governeß in der Familie eines alten heruntergekommenen Baronets auf dem Lande, aus dieser die Frau des jüngeren Sohnes vom Hause, eines schwerfälligen Dragoneroffiziers, der sich in Folge dieser Heirath mit seiner Familie überwirft, und, da er selbst wenig Hirn hat, gezwungen ist, von dem Verstande seiner Frau zu leben. Die Schilderung der Wirthschaft dieses Paares in London ist ein Genrebild von packendster Wahrheit. Becky, die sich in rasender Eile zur vollendeten Schwindlerin entwickelt, wird von ihrem Gatten in einem Tête-à-tête mit ihrem vornehmen Buhlen ertappt und zum Hause hinaus getrieben. Von Jedermann verlassen, eine Ausgestoßene der Gesellschaft, irrt sie auf dem Kontinent umher, bis sie durch eine Reihe wunderlicher Glücksfälle am Ende der Enden zu einem kleinen unabhängigen Vermögen (nebst obligater offizieller Kirchenfrömmigkeit) und damit — natürlich! — zur Respektabilität gelangt.

Indem nun dieser wunderbare Wandelstern durch so viele Sphären der englischen Gesellschaft schweift, erhält der Autor Gelegenheit, eine derselben nach der andern „mit seinen eigenen Lichtern zu erleuchten". Da ist zuerst die City, vertreten durch die Kaufleute Sedley und Osborne mit ihren Familien

und sonstigem Anhang; dann der Landadel: die Crawley's: Sir Pitt Crawley auf Queens Crawley, das Muster der Respectabilität in weißer Halsbinde und knarrenden Lackstiefeln, Parlamentsmitglied, der es vielleicht noch zum Lord Crawley bringt; der zweite Sohn, Rawdon Crawley, Becky's unglücklicher Gatte, Dragoneroffizier, famoser Billardspieler und Dandy, das Opfer seines kleinen Gehirns und seiner ungezügelten Leidenschaften; Bute Crawley, der Bruder des Baronets, Rector auf Crawley, der Rennbahnen frequentirende, von Schulden erdrückte, Wein, Weiber und Würfel liebende Diener der Hochkirche von England nebst respectabler Familie. Dann die Armee, spezieller der Offizierstand: die Capitäne Dobbin, Osborne, Crawley, der Major O'Dowd; schließlich, dahinwandelnd über die niedrig geborne Menge wie eine Schaar von Göttern oder Titanen: der hohe Adel, vertreten durch den alten, verbuhlten caustischen Lord Steyne. — Und nun nach allen Seiten die reichsten Perspectiven in die verschiedenen Klassen der Gesellschaft. Der Mensch ist dem Autor ein Heerdenthier; das einzelne Exemplar ist werthlos und unverständlich; nur in der Heerde, in der Gemeinschaft mit seinen schreienden, hungrigen, beißenden Gefährten gewinnt es seine Bedeutung und Erklärung.

Ein höchst ausgezeichnetes Exemplar des Heerdenmenschen — ja, vielleicht das ausgezeichnetste, wie er nun einmal diese Spezies sah, schildert Thackeray in dem kleinsten und bei Weitem besten seiner drei historischen Romane. Ja, dieser Roman, den er „The Luck of Barry Lyndon" betitelte, gehört nach meiner Ansicht zu dem Besten, was Thackeray geschrieben hat, und rangirt unmittelbar neben dem Snob-Buche und Vanity Fair, zu denen es auch nach der Zeit der Entstehung gehört. Ich gehe noch weiter und behaupte, daß Thackeray dem, was er — wie wir später sehen werden — für das Höchste des Romanschriftstellers hält, niemals, selbst nicht im Snob-Buche, selbst nicht in Vanity Fair, so nahe gekommen ist, wie in diesem kleinen Meisterwerk. Nichtsdestoweniger ist dasselbe bei uns so gut wie nicht gekannt, und auch die englischen Kritiker pflegen mit einigen höflichen Zeilen an demselben vorbeizugehen. Freilich ist es nicht Jedermanns Sache, eine Zeit, wie die des siebenjährigen Krieges, in welcher die Geschichte spielt, ohne Schminke zu sehen: mit ihrer ganzen vollblütigen Derbheit, ja, Rohheit, mit ihrem

Zopf, der so pedantisch, mit ihrem Stock, der so brutal, mit ihren Gamaschen, die so ledern waren! Und Thackeray geht dieser Aufgabe so resolut zu Leibe, daß die Täuschung manchmal vollkommen ist, daß man in der That oft ein mit Tabaks- und Weinflecken gezeichnetes, vergilbtes Manuskript aus jenen Tagen zu lesen glaubt. Der Dichter hat seine Absicht vollkommen erreicht. Was um Alles in der Welt — und wir werden diesen Punkt alsbald zu erörtern haben, — was, sage ich, um Alles in der Welt, der Held eines Romans in unseren Tagen nicht einmal denken, geschweige denn sagen, oder gar thun dürfte, das denkt, sagt und thut frank und frei der glücklicher situirte Barry Lyndon, Esquire, ein irischer Abenteurer, Spieler und Schwindler, der auf der Höhe seines Glückes mit Fürsten verkehrt, hernach die reichste Erbin Englands heirathet, um schließlich am delirium tremens im Armenhause zu sterben. An dergleichen Lebensläufen in auf- und absteigender Linie findet, wie gesagt, nicht Jedermann Geschmack; eben so wenig, wie an gewissen Bildern aus der niederländischen Schule, deren derber Realismus zarte Augen und Seelen so empfindlich beleidigt, während der Kenner das saftige Kolorit, die reine Zeichnung, die Treue der Beobachtung, den kräftigen Humor nicht genug bewundern kann.

Es würde mich selbstverständlich viel zu weit führen, wollte ich sämmtliche noch übrigen, zum Theil sehr bändereichen Romane unsers Autors ebenso ausführlich besprechen, wie seine drei Meisterwerke. Glücklicherweise ist dies aber auch nicht nöthig. Einmal werden wir noch auf fast jedes derselben in einem anderen Zusammenhange zurückkommen müssen, und dann ist noch ein tieferer Grund, der uns der Mühe einer ausführlichen Analyse überhebt.

Mit den einzelnen Werken eines Romanschriftstellers ist es wie mit den Ringen, welche ein in's Wasser geworfener Stein auf der Oberfläche bildet. Die ersten Ringe, die dem Mittelpunkte, von dem die Kraft ausging, zunächst auftauchen, sind die energischsten; dann kommen andere, glattere, umfangreichere, weniger kräftige, und so zittern sie weiter und weiter, bis sie den Rand des Teiches erreichen, oder die Kraft, die sie hervorrief, erloschen ist. Der Romandichter, sagen wir, ist der Beobachter par excellence; was er zu beobachten, was er darzustellen hat, ist im Grunde nichts weniger als — Alles, die Menschheit in dem Rahmen der Natur, oder

wenn das zu großsprecherisch klingt: die Menschen seiner Zeit, seines Volkes. Hier ist ihm dem Begriffe nach ein unendliches, unerschöpfliches Thema gegeben, und so ist denn eben jeder neue Roman eines Autors ein Versuch, diesem Thema eine neue und immer wieder eine neue Seite abzugewinnen; aber da das Urbild im Grunde immer dasselbe ist, werden auch die Abbilder sich gleichen bis auf die Unterschiede, die durch den etwa veränderten Standpunkt des Beobachters, oder durch eine neue Methode und Manier, in die er sich hineingearbeitet hat, hervorgebracht werden. Diese Unterschiede können nun allerdings selbst bei dem betrachtenden Dichter noch immer bedeutend genug sein, — und wir werden dergleichen auch bei unserem Autor konstatiren — im Allgemeinen aber läßt sich sagen, daß dieselben zwar fast niemals so groß sind, als sie scheinen, daß sie aber nirgends geringer sind, als bei dem humoristischen oder dem satirischen Dichter. Diese nämlich haben eigentlich jeder nur eine Weise, die Welt anzuschauen und auch nur eine Weise, sie darzustellen, sie müßten denn etwa, was sie freilich oft genug thun, ihre beiderseitigen Anschauungs- und Darstellungsweisen mit einander vertauschen — ein Rollenwechsel, der, wie wir sofort sehen werden, sogar in einem und demselben Autor füglich stattfinden kann.

Hier nun muß die Frage formulirt werden, die sich gewiß im Laufe dieser Betrachtungen schon mehr als einmal bei Ihnen gemeldet hat, die Frage nämlich nach jener spezifischen Eigenschaft, die unsern betrachtenden Dichter zu einem Humoristen oder Satiriker, vielleicht zu Einem und dem Andern macht.

Die Beantwortung dieser Frage führt uns direct in eines der schwierigsten Kapitel der Aesthetik.

Aber mögen die Damen nicht fürchten, daß ich von einer so günstigen Gelegenheit, sie auf die dürre Haide der Spekulation zu locken, einen unbescheidenen Gebrauch machen werde. Wollen Sie mir nur gütigst verstatten, aus der Lehre vom Humor und der Satire diejenigen Sätze hervorzuheben, welche für unsern Zweck unbedingt nothwendig sind, weil das Verständniß derselben allein die Siegel löst, mit welchen uns das geheimste Wesen unsers Autors noch immer verschlossen ist.

So nehmen wir denn als feststehend an, daß die Welt-

anſchauung des humoriſtiſchen Künſtlers eine ſolche iſt, welche die Endlichkeit nicht vom Standpunkte der Religion als heilsbedürftig und der Erlöſung entgegenharrend; auch nicht, wie es der ideale Künſtler thut, blos als Rohſtoff für ideale Kunſtgebilde anſieht, ſondern als in jedem Punkte und in jedem Augenblicke bereits von der unendlichen Idee durchdrungen, alſo daß für ihn, den humoriſtiſchen Künſtler, eigentlich gar nichts Kleines und Gemeines exiſtirt, ebenſowenig wie für den conſequenten pantheiſtiſchen Philoſophen, von dem er ſich im Grunde nur dadurch unterſcheidet, daß er, was jener begrifflich faßt und in dem reinen Aether des logiſchen Denkens ſchwebend hält, in die Sphäre der Phantaſie hinabzieht, und durch das Medium der Phantaſie, d. h. künſtleriſch, den Sinnen faßlich, dem Herzen verſtändlich darſtellen will.

Wenn der humoriſtiſche Künſtler alſo theoretiſch nur eine von der Idee durchleuchtete Wirklichkeit kennt, und ſeine Praxis darin beſteht, die Wirklichkeit ſo darzuſtellen, daß ſie in jedem Punkte eben von der Idee durchleuchtet, gleichſam transparent iſt, ſo ſteht ihm ſcheinbar Niemand ferner als der Satiriker; der Satiriker, welcher, im diametralen Gegenſatz, die Idee und die Wirklichkeit nicht zuſammenwirken laſſen kann, ſondern ſie nur nebeneinander, oder vielmehr hintereinander ſtellt, und zwar ſo, daß ſich die harte, ſpröde Wirklichkeit in ſcharfer, ſchwarzer Silhouette von dem leuchtenden Hintergrunde der Idee abhebt. Ich ſage: begrifflich ſind die humoriſtiſche und die ſatiriſche Kunſt prinzipielle Gegenſätze, in Wirklichkeit aber berühren ſie ſich, wie das ja die Art der Gegenſätze, alle Augenblicke, gehen mit Blitzesſchnelle in einander über, in einem beſtändigen Wechſel, der es dem Beurtheiler ſchwer und manchmal unmöglich macht, in jedem Augenblicke zu erkennen, ob dies noch Humor, ob es nicht ſchon Satire, oder ob es nicht vielmehr keins von Beiden, ſondern die nackte Proſa iſt.

Dies ſonderbare Verhältniß erklärt ſich leicht. Dem Humoriſten nämlich kann es bei dem heiligſten Eifer nicht immer gelingen, die ſchwere, ſpröde Wirklichkeit zu bewältigen, ich meine zu durchhellen. Dann aber erſcheint dieſe, da ſie der Humoriſt nicht im Sinne des idealiſirenden Künſtlers verſchönt hatte, als häßlicher Flecken auf der dahinterſtehenden Sonne der Idee — und die Satire iſt fertig. Umge-

kehrt aber kann, wie der Humoriſt aus Ohnmacht gegenüber der frechen Wirklichkeit zum Satiriker, ſo der Satiriker aus Gutmüthigkeit, aus Mitleid mit dem Jammer der Endlichkeit, davon er ja doch ſchließlich ein Theil iſt, zum Humoriſten werden. Proſaiſch werden beide: Humoriſt und Satiriker, in dem Maße, als ſich ihnen die Sonne der Idee verdunkelt, oder gar untergeht; am drohendſten iſt dieſe Gefahr für den Satiriker, weil in ſeiner Weltanſchauung die an und für ſich durchaus proſaiſche Trennung von Idee und Wirklichkeit von vornherein geſetzt iſt, und eigentlich immer nur ſcheinbar überwunden wird.

Je ſchwieriger nun aber, ſelbſt für den Kenner, die Entſcheidung der Frage: ob Humor, ob Satire? nach objectiven Kriterien iſt, um ſo feſter müſſen wir uns an ein Unterſcheidungszeichen halten, das wir in uns ſelbſt wahrnehmen, und über das ſich auch der Laie nicht täuſchen kann. Iſt nämlich ein Werk, mag es im Einzelnen ſein, was es wolle, im Großen und Ganzen humoriſtiſch, ſo wird die Wirkung, die es auf uns ausübt, immer eine wohlthuende, die Empfindung, die es in uns zurückläßt, immer eine von einer ſanften Wehmuth leiſe ausgehauchte Heiterkeit ſein; war hingegen das Werk, wie auch immer die Details anders gefärbt ſein mochten, in ſeiner Grundtendenz ſatiriſch, ſo wird es nothwendig einen Stachel in unſerm Gemüthe zurücklaſſen; das Lächeln auf unſern Lippen wird ohne Süßigkeit ſein.

Was hier von dem einzelnen humoriſtiſchen oder ſatiriſchen Werke behauptet wird, muß ſich natürlich auch auf die ganze Wirkſamkeit eines humoriſtiſchen oder ſatiriſchen Dichters anwenden laſſen, und ſo formulirt ſich jetzt unſere vorhin aufgeſtellte Frage ſo: Welches iſt der Geſammteindruck von Thackeray's Werken auf den Leſer? wie iſt das Weltbild gefärbt, welches vor unſer geiſtiges Auge ſich hinſtellt, ſobald wir den Namen Thackeray ausſprechen?

Ich glaube kaum einem Widerſpruche zu begegnen, wenn ich ſage, daß dieſes Bild, Alles in Allem, ein dunkles, daß der letzte Schluß von des Dichters Weisheit ein trauriger, traurig machender iſt. Oder iſt es nicht traurig, zu wiſſen, oder dafür zu halten, daß Alles eitel iſt? daß dieſe Endlichkeit überall in ſich zerbröckelt, um ſo, zerbröckelt und zerrieben, vom Strome der Zeit fortgeſchwemmt zu werden, und wieder einer andern Zeit als Humus zu dienen, die auch wie-

der nur eine in ſich zerbröckelnde und zerfallende Welt erzeugen wird, und ſo fort in alle Ewigkeit?

Dieſe triſte Ueberzeugung iſt der Schatten, der auf Thackeray's Welt liegt und ſelbſt die Helligkeit von Freundſchaft und Liebe abdämpft. Habe ich dieſen Schatten zu ſchwarz gemalt? ich glaube nicht. Ich kenne kein melancholiſcheres Bild, als das, in welchem Thackeray in dem Vorworte zu ſeinem Meiſterwerke den Titel deſſelben erklärt. Hören Sie ſelbſt:

„Wie der Director der Bude vor dem Eingang auf der Plattform ſitzt und auf den Markt herabblickt, überkommt ihn, während er die bunte Scene überſchaut, ein Gefühl tiefſter Traurigkeit. Da wird gewaltig gegeſſen und getrunken, da wird geliebt und kokettirt, gelacht und geweint, geraucht, betrogen, gefochten, getanzt, gefiedelt; da ellbogen ſich grobe Geſellen breitſpurig durch die Menge, da äugeln Stutzer nach den Frauen, Spitzbuben ſind an der Arbeit, Poliziſten auf der Wacht, Quackſalber (andere Quackſalber, der Teufel hole ſie!) ſchreien vor den Thüren ihrer Buden, Landleute blicken ſtaunend hinauf zu den beflitterten Tänzern und armen alten Springern, während das Geſchlecht der Langfinger hinten an ihren Taſchen ſeine Kunſt verſucht. Ja, das iſt der Eitelkeitsmarkt! Kein ſehr moraliſcher Platz ohne Frage; auch kein beſonders luſtiger, aber dafür deſto lärmender. Sieh dir die Geſichter der Acteurs und Spaßmacher an, wenn ſie von ihrem Geſchäft kommen; ſieh dir den armen Hansnarren an, wenn er die Farbe von ſeinen Backen wäſcht, bevor er ſich mit ſeinem Weibe und den kleinen Hansnarren hinter dem Vorhang zu ſeinem Mittagsbrod ſetzt! Gleich wird der Vorhang wieder in die Höhe gehen und er wird mit einem Salto mortale hereinkommen: „Guten Tag! wie geht's!"

Preßt es einem nicht das Herz zuſammen, wenn man ſo eine Zeit lang ſtill geſtanden und mit verſchränkten Armen auf dies Bild geblickt hat? — Kein beſonders luſtiger Platz, aber deſto lärmender . . ja wohl! — Guten Tag, wie geht's? . . ſchlecht geht's alter betroddelter und geſchminkter Freund! Dir und mir, uns Allen Vanity Fair.

Und das Buch hält, was der Titel verſpricht: es iſt wahrlich Vanity Fair. Thackeray nennt einmal Smollets Humphrey Clincker die lachenswertheſte Geſchichte, die je geſchrieben worden; man könnte mit größerem Recht Vanity

Fair die düſterſte, beweinenswertheſte nennen. Was iſt die ruling passion, die herrſchende Leidenſchaft aller dieſer Menſchen, die ſich hier durcheinandertreiben, ſchwatzen und kreiſchen, lächeln und zornig blicken, intriguiren und kokettiren, einander lieben, haſſen, verachten, beneiden, ein Bein ſtellen, zu Boden bringen, unter die Füße treten! Selbſtſucht und abermals Selbſtſucht! Selbſtſucht bis in ihre Liebe hinein, in ihre reinſte Liebe, auf deren Reinheit ſie ſchwören würden bei Allem, was ihnen heilig iſt, wenn ihnen überhaupt etwas heilig wäre, als ſie ſich ſelbſt.

Ein ſchauerliches Reſultat, deſſen letzte Conſequenzen zu ziehen, der Dichter den Muth hatte. Es iſt von einer wahrhaft fürchterlichen Ironie, daß der einzig wirklich edle Charakter in dem Buche, der gute ehrliche Major Dobbin einſieht, einſehen muß, daß das Weib, um welches er länger gefreit hat, als Jakob um Rahel, — daß ſeine vielgeliebte, heißbegehrte, endlich gefundene Amelia ein kleingeiſtiges, bornirtes, verſchwommenes, ſentimentales Frauenzimmerchen iſt mit einem ſo guten, ſo weichen und gelegentlich ſo grauſamen Herzen, daß ſelbſt Becky ſie durch Gutmüthigkeit beſchämen kann.

Und, bemerken Sie wohl, zwar nur das eine Werk heißt Vanity Fair, aber in Pendennis, den Newcomes u. ſ. w. — überall iſt Vanity Fair; überall ertönt, bald näher und bald ferner, die Trauerklage: du Menſchenkind, bedenke, daß du ſterben mußt, und daß Alles, Alles eitel iſt!

Eine beſonders merkwürdige, ja in ihrer Art einzige Illuſtration zu dieſer miſanthropiſchen Lehre von der Eitelkeit der menſchlichen Dinge bietet die Geſchichte der Beatrix im Henry Esmond. Wer erinnert ſich nicht mit Vergnügen dieſer Geſtalt, an die der Dichter die brillanteſten Farben auf ſeiner Palette verwandt hat! Mit bezaubernder Schönheit, mit all' den holden Gaben der Aphrodite ausgeſtattet, geliebt von den Grazien, voll Geiſt und Witz, ein auserwähltes Weſen — ſo ſchwebt ſie dahin durch den Roman, und die Straußenfedern ihres Barrets nicken von ihrem ſtolzerhobenen Haupte und die lange Schleppe ihres Kleides verwiſcht die Spur ihres elaſtiſchen Fußes auf dem Raſen des ſchattigen Parks von Caſtlewood. Zwar fürchtet der Leſer von Anfang an, daß dies Meiſterſtück der Schöpfung in den Händen der Menſchen möchte verdorben werden, und

dieſe Furcht iſt nur zu begründet. Beatrix zeigt ſich ebenſo herrſchſüchtig, wie ſie geiſtreich, ebenſo launiſch, wie ſie anmuthig und ebenſo leichtſinnig, wie ſie ſchön iſt; aber bis zuletzt und ſelbſt noch in dem Augenblicke, wo ſich ihr Schickſal erfüllt, wo ſie dem unwürdigen Stuart nach Frankreich folgt, iſt ſie ſchön — wie die, welche einſt Engel waren, in der Hölle ſelbſt ihre hohe Abkunft nicht verleugnen können.

Wohl! und dieſe ſelbe Beatrix — nein! nicht dieſelbe, aber doch: dieſe, einſt ſo ſchöne, ſo anmuthige Beatrix, ſie erſcheint in den Virginians, der Fortſetzung von Henry Esmond, wieder, aber in welch' veränderter Geſtalt! Aus dem jungen, liebreizenden Mädchen iſt ein zahnloſes, tabakſchnupfendes, whiſtſpielendes, habgieriges, ränkeſüchtiges, mediſantes, freches, kupplériſches altes Weib geworden, wie ſie Thackeray anzubringen liebt, und wie er ſie ſo meiſterhaft ſchildert. Könnte man ſagen: Dies iſt Willkür, iſt Verleumdung, iſt eine Unmöglichkeit, man würde den Alp los werden, mit dem der Autor hier unſere Bruſt belaſtet; aber das Grauenhafte iſt, daß man ſich eingeſteht: Dies kann, ja unter den gegebenen Verhältniſſen mußte es ſein, mußte aus der ſchönen Kokette dieſe Laſtergeſtalt werden. Aber welche Verzweiflung an den menſchlichen Dingen birgt nicht dieſe traurige Weisheit, und welcher kühle Muth gehört zu dieſer Mitleidsloſigkeit, mit welcher der Dichter ſein eigenes Gemälde zerſtört, als ob er nie ſelbſt vor demſelben angebetet, ſein Herz nicht höher geſchlagen hätte, während ſeine Künſtlerhand dieſe wunderbaren Formen auf die Leinwand zauberte. Wahrlich, troſtloſer als die Geſchichte der Beatrix iſt nichts in dem troſtloſen Candide des Voltaire!

So iſt auch der Schluß der Newcomes offenbar auf einen Akkord der tiefſten Schwermuth angelegt. Das Schickſal des zum armen ungeſchickten Maler herabgeſunkenen, einſt ſo glänzenden Clive, an der Seite einer unverſtändigen kleinen Frau, die ganz unter der Botmäßigkeit einer furienhaften Mutter ſteht; das Schickſal von Clive's Vater, des Oberſt Newcome, des edelſten Charakters, den Thackeray je gezeichnet hat, der vom Unglück ganz gebrochen, halb kindiſch geworden, in einem Armenhauſe ſtirbt; die leidvolle Vereinſamung der glänzenden Ethel, wiederum der ſchwungvollſten, nobelſten ſeiner Frauengeſtalten — das Alles iſt von der

tiefſten Traurigkeit — ein nicht mißzuverſtehender Kommentar zu dem, was der Chor der Jünger im Fauſt ſingt:

Ach, an der Erde Bruſt
Sind wir zum Leide da!

Und dieſe Wahrheit wird noch ſchneidender dadurch, daß der Autor ſchließlich, nachdem das Leid eigentlich kaum größer werden kann, durch einige willkürliche, höchſt unwahrſcheinliche Zwiſchenfälle, was nicht mehr zu retten iſt, rettet, und die ſentimentalen Fragen ſeiner Leſer in einem Nachwort mit bitterſter Ironie alſo beantwortet:

„Mach's, lieber Freund, ganz wie Du willſt! Richte Dein Phantaſieland ganz nach Deinem Geſchmacke ein! Alles, was Du willſt, ereignet ſich in Phantaſieland. Schlechte Menſchen ſterben à propos (ſo war z. B. der Tod der Lady Kew höchſt ſinnreich, denn ſiehſt Du nicht, lieber Leſer, daß, wenn ſie nicht geſtorben wäre, Ethel ſchon in der nächſten Woche Lord Farintoſh hätte heirathen müſſen!), langweilige Menſchen gehen einem aus dem Wege, die Armen werden belohnt, Hochmüthige zu Fall gebracht; die Fröſche berſten vor böſer Wuth, die Füchſe fangen ſich in den Eiſen, das Lamm wird vom Wolf befreit — Alles im rechten Augenblick! Und der Poet von Phantaſieland belohnt und ſtraft abſolut. Er theilt großartig Säcke mit Gold aus, für die man keine Dreierſemmel kaufen kann, bearbeitet den Rücken der Schlechten mit Schlägen, die nicht weh thun! . . . ach, glückliches, glückliches Phantaſieland!“

Man muß es Thackeray laſſen: er hat von dieſem abſoluten Rechte des Poeten von Phantaſieland herzlich ſelten Gebrauch gemacht. Er weiß zu gut, wozu wir „an der Erde Bruſt“ da ſind; und will er es einmal vergeſſen, ſo erſcheint ſein Spiritus familiaris. Der heißt „Aber“. Er kennt den ſonderbaren Geſellen gut genug; er ſagt von ihm: „Aber“ kommt, ohne daß wir ihn rufen. „Aber“ iſt unſer beſſeres Wiſſen; „Aber“ iſt des Skeptikers unzertrennlicher Begleiter, mit dem er einen Pakt gemacht hat. Und wenn er ſich in anmuthige Träumereien verſenkt, oder ſich Luftſchlöſſer baut, oder den Tönen ſüßer Muſik lauſcht, oder den Klängen von Kirchenglocken — „Aber“ klopft an die Thür und ſagt: Meiſter, hier bin ich; Du biſt mein, aber ich bin Dein. Gehe, wohin Du willſt, Du kannſt nicht ohne mich gehen.

Ich flüſtere in Dein Ohr, wenn Du in der Kirche auf den Knieen liegſt, ich werde an Deinem Hochzeitsbette ſtehen. Ich werde mich unter Deine Kinder mit zu Tiſche ſetzen. Ich werde an Deinem Sterbelager nicht fehlen. Das iſt, was „Aber“ iſt.

Von jener Liberalität alſo der Dichter aus Phantaſieland, bei denen an jener Schwelle „Ende“ genannt, immer ein Wagen mit Vieren hält, die glücklich Liebenden von da an ſanft durch's Leben zu kutſchiren, iſt Thackeray frei zu ſprechen. Aber ſo rückſichtslos er gegen die ſentimentalen Gemüther iſt, ſo rückſichtsvoll iſt er gegen die reſpektabeln, und dieſe Rückſicht iſt, wie wir gleich ſehen werden, unendlich viel ſchädlicher, indem ſie ſcheinbar ſeinem Humor zu Gute kommen läßt, was ſie ſeiner Satire an Kraft raubt, in Wahrheit aber dieſe freilich ganz entſchieden ſchwächt, aber ohne jenem weſentlich aufzuhelfen.

Bis jetzt war, wenn wir jenes ſubjektive Kriterium, wonach wir von ſatiriſchen Werken mit einem bitteren, von humoriſtiſchen Werken mit einem ſüßen Geſchmacke ſcheiden, auf Thackeray anwandten, der ſatiriſche Eindruck ohne Frage der vorherrſchende. Das Snob-Buch, Vanity Fair, die Geſchichte von Barry Lyndon — d. h. ſeine drei beſten Werke — ſind alle in jenem ſatiriſchen, vernichtungsfrohen Geiſt concipirt und ausgeführt, der — wenn man Kleines mit Großem vergleichen darf — an den Gott Apollo erinnert, wie er von des Olympos Höhen herabſchreitet, zürnenden Herzens, den Bogen um die Schultern, und den wohlverſchließbaren Köcher, daherwandelnd, düſterer Nacht gleich; und ſich nun entfernt von den Schiffen ſetzt, die tödtlichen Pfeile abſchnellt, und Alles unterſchiedslos trifft: Maulthiere, hurtige Hunde, Menſchen, alſo daß die Todtenfeuer unabläſſig brennen. Pendennis aber, die Adventures of Philip, Henry Esmond, die Virginians, zum Theil auch die Newcomes, machen einen weſentlich anderen Eindruck. Der Gott hat den Köcher wohl verſchloſſen, iſt zu den Griechen in's Lager gekommen und ſchlendert zwiſchen den Zelten umher, ein halb gutmüthiges, halb ſarkaſtiſches Lächeln auf den Lippen, im Uebrigen aber ſehr geneigt, die Dinge gehen zu laſſen, „wie's Gott gefällt.“

Dieſer Schritt von der Höhe außerhalb des Lagers in

die Niederung des Lagers selbst, ist mit dem Uebergang von Vanity Fair zu Pendennis ganz entschieden gemacht. Wie unendlich bezeichnend ist es für dies letztere Werk, daß der Mentor des Telemach, der Major Pendennis, ein vollendeter Selbstling und Weltling, und der Telemach selbst, Mr. Arthur Pendennis, der würdige Schüler des Meisters ist. Der Einzige in dem Buch, welcher gegen diese eudämonistischen Weisheitslehren Protest erhebt, George Warrington, wird, trotz der ganz augenscheinlichen Vorliebe, ja Bewunderung, welche der Autor für ihn empfindet, von dem jüngeren Freunde auf der Rennbahn des Lebens weit überholt. George brummt und schilt; aber im Grunde kann er nicht mitsprechen; denn er ist durch eine unkluge Heirath, die er als Jüngling schloß, und die ihm jetzt als unüberwindliche Last an den Flügeln hängt, so zu sagen, kampfunfähig und zur Entsagung gezwungen; Arthur aber lacht den Diogenes in der Tonne aus und zieht hin und gewinnt Reputation, Vermögen, die Braut und Alles', was noch sonst zur Respectability gehört. George ist ein Einzelwesen, ein Unicum, von dem sich keine Regel abstrahiren läßt; Arthur ist ein Heerdenmensch, ein Beispiel zur Genusregel, die durch ihn und in ihm für kanonisch erklärt wird.

Was kann Thackeray veranlaßt haben, seinen Standpunkt zu verlassen, oder, wenn das zu viel gesagt erscheint: sich von jetzt an weniger fest auf seinem Standpunkte zu halten? Eine kleine Geschichte, die er in der Vorrede zum Pendennis erzählt, und aus der er auch nicht vergißt, die Moral zu ziehen, mag uns auf die Spur leiten. Die Sache war, daß Mr. Arthur Pendennis, wie Sie sich vielleicht erinnern, im Laufe der Erzählung einmal auf dem Punkt steht, sich, wie Egmont, in ein hübsches Bürgermädchen zu verlieben, ich glaube, ihr sogar ein oder ein paar Küsse auf die frischen Lippen drückt. Diese Ungeheuerlichkeit in einem Roman, von dem jede nächste Nummer in unzähligen drawing-rooms von England, Schottland, Irland, die Kolonien nicht mitgerechnet, mit Ungeduld erwartet wurde, erregte einen Sturm von Indignation und Mißfallen. Die Abonnenten verließen den Erzähler schaarenweise; es blieb ihm nichts Anderes übrig, als einzulenken; seine einzige Genugthuung war, die kleine charakteristische Geschichte im Vorwort zu erzählen und hin-

zuzufügen: „Wir dürfen die Menſchen unſerer Zeit nicht zeigen, wie ſie ſind, mit den notoriſchen Schwächen und dem Egoismus ihrer Lebensweiſe und Erziehung. Seit der Verfaſſer des Tom Jones begraben wurde, iſt es keinem Dichter unter uns erlaubt geweſen, mit der ganzen Kraft, die ihm zu Gebote ſtand, einen Mann zu ſchildern. Wir müſſen ihn drapiren und ihm eine gewiſſe conventionelle Scheinheiligkeit geben. Die Geſellſchaft will die Naturwahrheit in unſerer Kunſt nicht. Ihr wollt nicht hören, was in der wirklichen Welt vor ſich geht: in der Geſellſchaft, in den Klubs, Schulen, Leſezimmern, — was das Leben und das Geſpräch eurer Söhne iſt. Etwas mehr Freimüthigkeit als gewöhnlich iſt in dieſer Geſchichte verſucht worden, hoffen wir, mit keiner ſchlechten Abſicht von Seiten des Autors und keinen ſchlimmen Folgen für irgend einen der Leſer.“ . . .

Etwas mehr Freimüthigkeit! mit keiner ſchlechten Abſicht! hoffend, daß es keine ſchlimmen Folgen habe! — Iſt das die Sprache eines Mannes, der, wenn einer, zum Richter berufen war in Iſrael? Darf die Hand, welche mit Geißeln und Skorpionen züchtigen kann, ſo ſtreicheln? Kommt dieſe milde Rede, durch welche ein Pater peccavi leiſe hindurchklingt, von den Lippen des Predigers in dieſer Wüſte des Lebens, auf dieſem Markt der Eitelkeiten? Iſt das tauſendköpfige Thier doch mächtiger geweſen als Herakles! Findet er es bequemer, anſtatt den nutzloſen Kampf weiter fortzuſetzen, ſich mit dem Drachen in einem Sumpfe anzuſiedeln?

Thackeray, ich meine den Thackeray des Pendennis, der Virginians, der Adventures of Philip, würde allen dieſen Fragen mit einem Achſelzucken begegnen, oder, wenn er die Wahrheit ſagen wollte, antworten müſſen: Mein lieber Herr! Was Sie da ſagen vom Prediger in der Wüſte und von Herakles — das iſt Alles recht ſchön und gut, aber ich bin kein Heros und habe auch keine Flüſſe durch die Ställe des Augias zu leiten. Am allerwenigſten bin ich aber oder möchte ich ein Prediger in der Wüſte ſein. Ich bin ein engliſcher Gentleman, an deſſen Reſpektablität nicht der leiſeſte Flecken haftet, ich bin Mitglied von mehreren Klubs, die zu frequentiren mir Bedürfniß iſt. Ich bewege mich viel in der Geſellſchaft, die mir meine Stoffe liefert und mit der ich es

ſchon aus dem Grunde nicht verderben möchte. Meine Romane ſind ein treues Bild der Geſellſchaft; was würde aus der Geſellſchaft werden, wenn jeder ſeine Meinung frei herausſagen wollte? ſo geſchieht das auch in meinen Romanen nicht. Ich bin in Vanity fair, Barry Lyndon und dem Snob-Buche weit genug gegangen; noch weiter, würde zu weit ſein. Laſſen wir es dabei bewenden!

Sehr wohl; aber in eben dem Vorwort zum Pendennis, in welchem er ſich ſo bitter darüber beklagt, daß ſeit Fielding kein Romanſchreiber in England einen Mann habe ſchildern dürfen, wie er in Wirklichkeit iſt, in eben dem Vorwort findet ſich folgende Stelle:

„Wie wir eines Menſchen Charakter, in deſſen Geſellſchaft wir uns lange bewegt haben, nicht nach einer ſeiner Reden beurtheilen, oder nach einer ſeiner Stimmungen oder Anſichten, oder nach dem Geſpräche eines Tages, ſondern nach dem Geſammteindruck ſeiner Haltung und Converſation; ſo müßt ihr auch bei einem Schriftſteller, der ſich euch ohne Rückhalt hingiebt, fragen: Iſt er ehrlich? ſpricht er im Allgemeinen die Wahrheit? ſcheint er von dem Verlangen, die Wahrheit zu finden und auszuſprechen, getrieben? Iſt er ein Charlatan, der Empfindungen fälſcht und nach Effekt haſcht? ... Ich habe kein Recht zu verlangen, daß ihr meine Kunſt fehlerlos findet, oder daß ihr nicht über meinem Buche einſchlaft, aber ich bitte euch, zu glauben, daß der Verfaſſer die Wahrheit ſagt. Iſt das nicht der Fall, ſo iſt das Ganze keinen Strohhalm werth.“

Wie ſteht es nun mit Thackeray, wenn wir ihn nach dieſen ſeinen eigenen Grundſätzen, die gewiß zu Recht beſtehen, richten ſollen?

Sprechen wir es aus:

Thackeray ſagt, mit Ausnahmen, die wir anerkannt haben, wohl die Wahrheit, aber nicht, wie es in der rheiniſchen Schwurgerichtsformel heißt, die ganze Wahrheit, oder er läßt ſie nur für den Scharfſichtigen zwiſchen den Zeilen leſen; und er thut es, weil er ſo ganz ein Mitglied der Geſellſchaft iſt, die ihn umgiebt, daß er ſich gar nicht von ihr loslöſen kann; thut es, weil er für den moraliſchen Comfort dieſer Geſellſchaft ein lebhafteres Gefühl hat, als für die Wahrheit, und wenn Beide, wie ſie es jeden Augen-

blick müſſen, in Konflikt kommen, in ſeinen ſpäteren Schriften immer geneigt iſt, dieſe jenem zu opfern.

Dies iſt ein harter Vorwurf, den wir unſerem Autor nicht erſparen können, und bei dem wir uns einer Erfahrung zu erinnern haben, auf die wir ſchon im Anfang hindeuteten, und die wir jetzt noch einmal ſchärfer formuliren müſſen, nämlich: daß der Vortheil, in einer Geſellſchaft und für eine Geſellſchaft zu ſchreiben, deren Phyſiognomie ſehr ſcharf geprägt, deren Sittengeſetz bis in die kleinſten Einzelheiten der Gebräuche des gewöhnlichen Lebens ausgearbeitet iſt, in den empfindlichſten Nachtheil umſchlage, wenn der Schilderer dieſer Sitten die Ketten ſelbſt trägt, deren er ſpotten ſollte, wenn er keinen feſten Punkt einer hochſinnigen Philoſophie findet, auf welcher fußend er dieſe ſchwere proſaiſche Welt aus den Angeln hebt.

Man wandelt nicht ungeſtraft unter Palmen; und iſt nicht ungeſtraft ein Liebling der Drawing rooms. Die Wahrheit ſagen und auch kein zärtliches Gewiſſen beleidigen wollen, geht nicht, geht eben ſo wenig, als vor der Elite der Londoner Geſellſchaft des Jahres 1851, vor Allem, was auf Rang und Faſhion und Bildung Anſpruch macht, Vorleſungen halten über Gullivers Travels, Tom Jones, Peregrine Pickle. Kann die Inkongruenz des rohen Stoffes und der quinteſſentirten Feinheit des Auditoriums größer ſein? „Le rire est un enfant nu," ſagt Balzac; aber wenn das Lachen eines eleganten Franzoſen des neunzehnten Jahrhunderts ſchon ein nacktes Kind iſt, — was iſt das grobe, lärmende, cyniſche Gelächter, das die engliſchen Humoriſten und Satiriker des achtzehnten Jahrhunderts aufſchlugen? Wir wiſſen, wie höchſt beneidenswerth Thackeray in der Tiefe ſeines Herzens die unbedingte Freiheit fand, deren ſich ſeine literariſchen Vorfahren von damals erfreuten; wir wiſſen, daß er, um dieſer Freiheit theilhaftig zu werden, ſeinen Helden Barry Lyndon in die derbe Maske des vorigen Jahrhunderts ſteckte; er mochte ſich bewußt ſein, daß er auch ſo ſein Ideal nicht ganz erreicht, und an die ſchmerzlichen Worte denken, die er wenige Jahre zuvor geſchrieben: „Seit der Autor des Tom Jones begraben iſt, hat kein Dichter unter uns einen Mann ſchildern dürfen, wie er iſt;" aber Angeſichts dieſer ſtolzen, engliſchen Damen, vor deren ſteifleinener Prüderie

er so oft den Hut so tief gezogen, mußte er ein Kreuz vor seinen guten Gesellen schlagen, und bekennen und sagen: „Ich denke dieser Schriftsteller der Vergangenheit und Eines, der jetzt unter uns lebt, und bin dankbar für das unschuldige Lachen und die lieblichen, unbefleckten Blätter, welche der Dichter von „David Copperfield“ meinen Kindern giebt.

Also der Humor in usum Delphini! Die Satire für Kinder und solche, die es bleiben wollen — das wäre das Höchste! Apollo und den neun Musen Dank, daß Aristophanes und Lucian, Rabelais und Fischart, Cervantes und Molière, Fielding und Sterne anders gedacht haben! und daß auch Thackeray nicht blos — Vorlesungen über Snobs gehalten hat. Nein! das war nicht seine ernstliche Meinung, das war nicht die Wahrheit, ohne welche, wie er selbst zugesteht, das Ganze nicht einen Strohhalm werth ist. Wollte er die Wahrheit sprechen, mußte er sagen: Wenn, wie es zur Zeit Fieldings notorisch der Fall war, der Roman fast ausschließlich von Männern für Männer geschrieben wird, so wird er ohne Zweifel an manchen rohen Auswüchsen einer Kraft, die sich nicht zu bändigen weiß, leiden. Das ist nicht gut. Schlimmer aber ist, wenn in einer hochcultivirten Epoche der Roman, ich will nicht sagen, ausschließlich von Frauen, so doch fast ausschließlich für Frauen geschrieben wird. Dann wird die Furcht, nicht verstanden, oder, wenn verstanden, mit dem Anathema der guten Gesellschaft belegt zu werden, den Dichter abhalten, sich auf die hohen Probleme der Philosophie und Politik tiefer einzulassen, die tiefschneidenden Conflikte der Ehe und Liebe bloßzulegen, in die klaffenden Abgründe der sozialen Fragen seine Fackeln zu schleudern. — Er wird dem Götterroß die Flügel stutzen, wird es vor den Karren des Alltagslebens spannen, und so geduldig die lange langweilige Pappelchaussee der sogenannten guten Sitte dahintrotten.

Und das ist es denn auch, was Thackeray auf nur zu vielen Seiten seiner bändereichen Romane wirklich thut. Was Philosophie! was Politik! was sociale Fragen! Es ist, als ob alle diese Dinge für seine Menschen nicht existirten. Sie alle sind Privatmenschen, oft in des Wortes schlimmster Bedeutung. Ueber den engen Horizont der Familienbeziehungen reicht ihr Blick nicht. Es zu einer respektablen Stellung

in der Welt zu bringen, das ist ihr höchstes, ja ihr einziges Lebensziel; die dahin einschlagenden Fragen zu erörtern, die Chancen für und wider zu erwägen, werden sie und wird der Dichter nicht müde; oft dreht sich, wie in den Iffland'schen und Kotzebue'schen Stücken, der ganze Jammer nur um ein paar tausend Thaler oder Pfund; der Lenker des Schicksals des Helden ist ein alter Onkel oder eine alte Tante, und die Geschichte endet in dulci jubilo, sobald diese hartherzigen Personen den Daumen vom Geldbeutel nehmen.

Daß dies nicht übertrieben ist, wird, glaube ich, Jeder, selbst der Bewunderer Thackeray's, zugeben müssen. Eine andere Frage ist die: wie tief der Dichter selbst mit seinem geheimsten Denken und Empfinden in dieser hausbackenen Philosophie und Moral steckt, und wie viel davon nur Accommodation an die Denk- und Gefühlsweise eines philiströsen Publikums ist. Die Sache ist sehr schwierig und wohl kaum befriedigend zu entscheiden, trotzdem Thackeray, wie alle Humoristen und Satiriker, nichts weniger als hinter seine Personen zurücktritt, sondern im Gegentheil eigentlich gar nicht von der Bühne herunterkommt. „Bei seinem beständigen Verkehr mit dem Leser," sagt er einmal (ebenfalls in der Vorrede zum Pendennis) „ist der Autor zur Freimüthigkeit des Ausdrucks gezwungen, ist gezwungen, seine individuelle Meinung, seine speciellen Empfindungen mitzutheilen. Es ist eine Art vertraulichen Gesprächs zwischen ihm und dem Leser, das oft langweilig, oft geistlos sein muß. Im Verlauf dieser wortereichen Bekenntnisse muß der beständige Sprecher nothwendig seine eigenen Schwächen, Eitelkeiten und Eigenheiten aufdecken." Und ein anderes Mal: „Wenn die geheime Geschichte von Büchern geschrieben und des Autors private Gedanken und Meinungen an dem Rande seiner Geschichte notirt werden könnten, wie manche unschmackhaften Bände würden interessant werden, und langweilige Geschichten den Leser erregen!"

Nichts kann mehr für die Wahrheit dieser Behauptungen sprechen, als eben seine Werke selbst. Welches Interesse dieselben noch hätten, wenn er seine Privatgedanken nicht, wie er es thut, am Rande notirt hätte, ist schwer zu sagen. Das aber ist gewiß, daß sie dadurch nach der Seite des psychologischen Interesses unendlich verloren haben würden; ja, es

ist nicht zu viel behauptet, daß er selbst, der Autor, mit Ausnahme vielleicht des einen Warrington, die einzige geistvolle Person in allen seinen Werken ist. Wir erfahren von dem Autor Aufschlüsse über die vorgeführten Charaktere, die uns sonst verborgen bleiben würden. Er sagt uns, daß Becky Sharp im Grunde nicht schlimmer ist, als sie alle, und gleichsam nur das enfant terrible der Gesellschaft, welches ausplaudert, was die Anderen klug verschweigen; er läßt durchblicken, daß er im Grunde vollständig damit einverstanden sei, daß Lady Clara in den „Newcomes" ihrem tyrannischen, niedrig gesinnten Gatten habe entfliehen müssen, und daß er gar nicht zufrieden ist mit der Gesellschaft, die sie steinigt; er steht offenbar auf der Seite der armen Portiertochter in Pendennis, und hat keine rechte Sympathie für die hochmoralischen Damen, die die arme Kleine von dem Krankenbette des Helden vertreiben; aber, wenn er so auf der einen Seite entschieden über dem Niveau steht, auf dem sich seine Helden bewegen, und seine „Privatgedanken" aus einer tieferen Seele stammen, so verwirrt er uns auf der anderen Seite wieder vollständig und drückt uns auf das Niveau seiner Gesellschaft herab, wenn er sich an unzähligen Stellen selbst zu den Sätzen dieser Eudämonisten und Latitudinarier bekennt, wenn er findet, daß seine schlechten Menschen gar nicht so schlecht sind, wie man glauben möchte, und — wie er es selbst wiederholt ausdrückt — der Teufel gar nicht so schwarz ist, wie man ihn malt.

Damit aber, mit dieser eudämonistischen Philosophie des Latitudinariers, verdunkelt er den leuchtenden Hintergrund der Idee, von dem sich, wie wir sahen, die Gestalten des Satirikers dunkel abheben müssen, so weit, daß nur noch eine Dämmerung von Grau in Grau übrig bleibt, um so mehr, als er durch das Princip des Lebens und Lebenlassens noch keineswegs zum Humoristen wird, dessen Aufgabe ja nimmermehr die sein kann, uns zu zeigen, daß Alles gleicherweise klein und ärmlich und gemein ist, sondern vielmehr, daß die Herrlichkeit der Idee sich unverwüstlich fort und fort in dem scheinbar Kleinen, scheinbar Aermlichen, scheinbar Gemeinen behaupte.

Fassen wir die Resultate dieser langen und verwickelten Untersuchung zusammen, so werden wir sagen müssen: die

Grundfärbung von Thackeray's Ingenium ist satirisch, wenn dieselbe auch oft genug in den Humor hinüberspielt. Aber seine Satire und sein Humor sind im besten Falle weder von der Höhe noch der Echtheit, für welche Swift und Cervantes ewig gültige Muster sind. Er geht den höchsten Problemen des religiösen, philosophischen, poetischen und praktischen Menschengeistes geflissentlich aus dem Wege, sei es in dem Gefühl eigener Schwäche, sei es aus Concession an das Publikum, sei es, was das Wahrscheinlichere ist, aus beiden Gründen, und er entfernt sich auf diesem Wege von der Höhe des humoristisch-satirischen Ideals so weit, daß er sich häufig in den Niederungen der Prosa, die es nur zu einer ideenlosen Kopie der Wirklichkeit bringt, vollständig verliert.

Und damit gelangen wir zu dem letzten Theil unserer Betrachtungen, nämlich zur Beantwortung der Frage nach Thackeray's ästhetischen Leistungen im engeren Sinne. Freilich konnten wir die Höhe und Tiefe seines ideellen Gehalts nicht auszumessen versuchen, ohne die Formfragen zu berühren, ja zum voraus zu beantworten. Ist doch die Form überall nichts Anderes, als der sich objectivirende Gehalt und Inhalt, vollständig abhängig von jenem, ja im tieferen Sinne mit demselben identisch.

So brauchen wir denn auch nur zurückzugreifen zu jenem Satz, daß Humor und Satire in ihrem Princip zwar durchaus verschieden zu sein schienen, es aber schon deshalb nicht sein könnten, weil sie sich in ihren Aeußerungen vielfach ähnelten, berührten, ja, in einander übergingen. Was sie beide von der idealen objektiven Kunst unterscheidet, ist, daß sie den Glauben an das Ideal, die Möglichkeit, durch Ausmerzung des Zufälligen und Hervorhebung des Nothwendigen, in dem Kunstgebilde die Idee rein herauszuarbeiten, aufgegeben haben, und an Stelle der Aesthetik des Schönen, die Aesthetik des Häßlichen setzen. Nämlich so: Der Humorist und der Satiriker können das Kleine, Gemeine, Zufällige, also Häßliche, dem der ideale Künstler sorgsam aus dem Wege geht, gar nicht entbehren, im Gegentheil: es ist ihr Reich. Um aber zu zeigen, daß sie dies nicht meinen, müssen sie gewissermaßen einen Idealisations-Prozeß mit ihm vornehmen, nur daß dieser Prozeß die genaue Umkehr von dem ist, welchen der idealisirende Künstler mit dem Rohstoff seiner

Erfahrung vornimmt. Wie dieſer das Zufällige entfernt, die Auswüchſe wegſchneidet, ſo accentuiren Humoriſt und Satiriker dieſe Zufälligkeiten, treiben die Auswüchſe auf die Spitze. So entſteht die Karrikatur. Die Karrikatur iſt das Ideal des Satirikers und Humoriſten. Aber mit einem ſehr bedeutenden Unterſchied. Der Satiriker läßt dieſes dunkle Zerrbild vor dem leuchtenden Hintergrunde der Idee getroffen ſtehen; der Humoriſt ſagt: Trotz alledem und alledem biſt du der Idee theilhaftig, die, indem ſie dich, Zerrbild, durchdringt und erhellt, nun erſt recht in ihrer vollen Glorie erſcheint.

Klaſſiſche Beiſpiele für dieſe verſchiedenen Methoden giebt es wenige, wie denn das Vollkommene, Muſtergiltige in jeder Kunſt unendlich ſelten iſt; aber es giebt deren doch. So ſind jene wunderbaren Swift'ſchen Geſchöpfe: die Zwerge von Liliput, die Rieſen von Brobignag, die affenmenſchlichen Jahao's im Lande der edlen Pferde, ſolche auf den Hintergrund einer zwiſchen den Zeilen hindurchſchimmernden Idee ſchroff hingezeichnete groteske ſatiriſche Karrikaturen; und wollen Sie muſtergültige humoriſtiſche Karrikaturen, wo ſollten wir ſie ſuchen, als in dem unſterblichen Buche des Cervantes, in den Geſtalten jenes hagern Ritters und ſeines dickwanſtigen Knappen, die, ſoweit ſie auch von der Schönheitslinie abweichen, dennoch den Adel des Menſchthums nicht proſtituiren, ſondern gerade durch die Verirrung und in der Verirrung auf das herrlichſte dokumentiren. Wenigſtens gilt dies vollſtändig von Don Quixote, und wer wäre je von Sancho geſchieden, ohne der biederen Seele aus vollem Herzen die plumpe unſaubere Hand gedrückt zu haben!

Von der Höhe dieſer humoriſtiſch-ſatiriſchen Kunſt finden wir, wie zu erwarten ſtand, Thackeray weit entfernt. Jene Höhe iſt nur den tiefſten, feurigſten Geiſtern erreichbar, Geiſtern, die eben Bürger in dem Geiſterreiche ſind, das ſichtbar unſichtbar die alltäglichen Dinge umwittert, Geiſtern, die gewohnt ſind, den Dämonen der wildeſten Leidenſchaft in die glühenden Augen zu ſchauen, vielleicht gar, wie Swift, ſo lange und ſo tief in die uns umgebenden Abgründe des Wahnſinns ſtarren, bis ſie ſelbſt hineinſtürzen. — Zu ſolchen Geiſtern, ſehen wir, gehörte Thackeray nicht, und ſo iſt auch, wie ſeine Stoffe nicht aus der Tiefe genommen ſind, ſeine Behandlung eine dieſen Stoffen angepaßte, man möchte ſagen:

nüchterne, weltmänniſche. Wie bei Thackeray — und das iſt ſehr bezeichnend für ihn — niemals heroiſche oder dämoniſche Menſchen auftreten, aber auch keine eigentlichen Böſewichter eine Rolle ſpielen, ſo hat er auch keine Karrikaturen. Selbſt Geſtalten wie Joe Sedley in Vanity Fair, wie Mr. Foker im Pendennis verletzen noch keineswegs die Beſcheidenheit der Natur, und ich für mein Theil war erſtaunt, als ich fand, daß Thackeray, der Zeichner, viel kühner zu Werke geht, als Thackeray, der Romanſchreiber. Nach meinem Gefühl decken ſich die Illuſtrationen und die entſprechenden Scenen oder Geſtalten in Vanity Fair nicht. Es bleibt ein bedeutender Ueberſchuß von Komik auf Seiten der Zeichnungen.

Im Gegentheil iſt die eigentliche Signatur von Thackeray's Geſtaltengebung ein ſorgſames, ja ſkrupulöſes Streben nach Naturwahrheit. Wenn — um das viel umgetriebene Wort nicht zur Ruhe kommen zu laſſen — ſein Genre nicht groß iſt, ſo iſt er groß in ſeinem Genre. Seine Menſchen ſprechen, bewegen ſich, daß es nicht natürlicher ſein kann, ganz wie der bunte Schwarm der Geſtalten einer großen Geſellſchaft ſich vor unſern Augen in Gruppen ſondert, in Paaren oder einzeln an uns vorüberſtreicht, bis plötzlich Jemand, den wir beſſer kennen, als alle Jene, der Gaſtgeber und Autor nämlich, uns in eine Ecke zieht und, mit den Augen verſtohlen zwinkernd, uns ſchnell ein paar Züge aus der geheimen Geſchichte eines oder des Andern, der unſere Aufmerkſamkeit ganz beſonders gefeſſelt hat, zum Beſten giebt, oder uns mit einer philoſophiſch-moraliſchen Bemerkung à propos gleichſam auf die Höhe der Situation bringt. Und wie unſere Bekanntſchaft mit allen dieſen Menſchen, wenn wir es recht bedenken, oft nur eine geſellſchaftliche oberflächliche mehr mit ihrem Ausſehen und ihren Manieren und dem Ton ihrer Stimme, als mit ihren geheimen Gedanken iſt, und noch viel oberflächlicher ſein würde, wenn uns nicht eben der Gaſtgeber und Autor mit ſeinen Privatbeobachtungen zu Hülfe käme, deren Richtigkeit er aber auch nicht immer auf ſich nehmen will, ſo haben dieſe Thackeray'ſchen Geſtalten noch dieſes mit den Menſchen einer Geſellſchaft gemein, daß, ſo deutlich ſie in dem Augenblick ſind, wir ſie bald vergeſſen, wenn ſich die Thür oder das Buch hinter ihnen oder uns geſchloſſen hat. Wenige, wie Becky Sharp, Warrington und einige Andere,

die wir gleichsam mit in's Leben hinausnehmen, in unsere eigne Existenz verweben, die wir nicht wieder vergessen. Und doch ist grade das die Probe zu dem Exempel, eine Probe, die aber nur die Gestalten des wahren Dichters, gleichviel ob des idealischen oder des humoristisch-satirischen, aushalten. Wer vergißt jemals Hermann und Dorothea, Mignon nnd den Harfenspieler? Wer Don Quixote und Sancho? Wer Pickwick und Sam Weller? Nur die wahrhaft typischen Figuren, die schönen oder humoristischen Ideal-Gestalten prägen sich dauernd dem Betrachter ein; keine noch so reiche Ausstattung mit individuellen Zügen kann die Alltagsmenschen und Alltagsgesichter vor dem Fluch der Vergessenheit retten.

Wenn so Thackeray's Gestalten selten die typische Vollendung erreichen, die der große Humorist oder Satiriker (von dem idealistischen Dichter zu schweigen) ihren Gattungs-Repräsentanten zu geben wissen, so ist er allerdings auch der Gefahr, welcher jene so oft unterliegen, nämlich: daß sich ihnen ihre Geschichten unter der Hand zerbröckeln und zerfasern, bis auf einen gewissen Punkt wenigstens, entgangen.

Wie nahe diese Gefahr liegt, wird Jeder leicht ermessen. der bedenkt, daß dem Humoristen und Satiriker, welche der Idee überall in der Zerbröckelung der Wirklichkeit nachspüren, oder die zerbröckelte Wirklichkeit ein für alle Mal der Idee entgegenstellen, es prinzipiell gar nicht darauf ankommen kann, ein im idealen Sinne künstlerisches Ganzes zu geben, sondern daß sie vielmehr der von den Idealisten so mühsam erstrebten Totalität in jedem Augenblicke und Punkte theilhaftig zu sein glauben. Was kümmert sie eine Grenze, die für sie nicht existirt? Tristram Shandy, die meisten sogenannten Jean Paul'schen Romane, hören auf, aber endigen nicht. Selbst der Don Quixote geht zuletzt bedenklich in die Breite, und der Held stirbt am letzten Buche, wie nach einer witzigen Bemerkung Lessings, so viele Trauerspielhelden am fünften Akt.

Ungefähr so ist es auch mit Thackeray's Romanen, aber auch nur ungefähr. Zwar fließt die Erzählung meistens sehr langsam fort, dreht sich, wie das Wasser eines trägen Tieflandsflusses, oft in irgend einer stillen Ecke in unendlichen Wirbeln, erweitert sich dann einmal zu einem See und scheint ganz still zu stehen, bis gegen den Schluß meistens die Geschwindigkeit in bedenklicher Weise wieder zunimmt, oder gar

einige ganz unmotivirte Wasserfälle das Ganze unerwartet schnell zu Ende bringen. Die Form der Biographie, die Thackeray den meisten seiner Romane giebt — einer Biographie, in die der Biograph fortwährend sich selber redend einführt, ist der Hauptgrund jenes bald springenden, bald tastenden Fortschreitens, vor allem jener Retardationen, an denen die Thackeray'schen Romane Ueberfluß haben. Es giebt immer noch etwas zu rekapituliren, zu berichtigen, zu ergänzen. Diese Methode, die im Anfang etwas Gewinnendes hat, ermüdet auf die Dauer sehr, und macht die Lektüre besonders seiner letzten Werke: „Virginians" und „Philip" zu einer schweren Aufgabe.*) Dazu kommt, daß es den Thackeray'schen Geschichten geht, wie den Kindern des Pfarrers von Wakefield: eine Familienähnlichkeit herrscht in den Physiognomien aller; und so kommt es, daß man diese Geschichten, in denen es sich ewig um Mein und Dein handelt, in denen die Leute ewig in Verzweiflung sind, wenn sie nicht zu Mrs. So und So Ball geladen werden, oder über eben diese

*) Es existirt das Fragment eines Romans, den Th. im März 1864, dem Jahr seines Todes, in dem von ihm gegründeten, damals aber bereits in andere Hände übergegangenen Cornhill Magazine zu veröffentlichen begann. Das Märzheft bringt das erste, das Maiheft das letzte, noch von seiner Hand corrigirte Capitel, das Juniheft ein paar Seiten mehr und eine Reihe von Noten, die man in seinem handschriftlichen Nachlasse fand. Der Roman war „Denis Duval" betitelt, sollte in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts spielen, den amerikanisch-englischen Krieg, die französische Revolution ꝛc. zum historischen Hintergrund und England, Frankreich, vielleicht auch Amerika zum Schauplatz haben. Die englischen Bewunderer des Dichters behaupten, Denis Duval würde Thackeray's Meisterwerk geworden sein. Ich glaube kaum. So weit das verhältnißmäßig dürftige Fragment und die wenig ausgiebigen Noten einen Schluß auf das Ganze gestatten, hätte dieser Roman der Physiognomie des Dichters schwerlich einen neuen Zug hinzugefügt. Es sind die alten bekannten Typen, die alte biographische Manier, die alte utilitarische Weltanschauung, wie sie in dem Kopfe des Helden und Autobiographen Platz hat — eines Mannes, der viele Länder und Städte gesehen, sich aus einem Seeoffizier in einen Farmer verwandelt hat, und gelegentlich mit Genugthuung berichtet, daß, als er sich das letzte Mal in einer Reihe mit seinem Mastvieh wägen ließ, „er 14 Stein und drüber" gewogen habe. A. d. V.

Leute eben derſelbe Spott, oft in eben derſelben Form ausgegoſſen wird — daß man, ſage ich, dieſe Geſchichten willig aus der Hand legt, wie man ohne großes Bedauern aus einer bekannten Geſellſchaft ſcheidet, beſonders wenn man mit ziemlicher Sicherheit voraus weiß, daß man ſie morgen wiederfinden wird.

Denn nicht nur die Geſchichten, die Konflikte, die Situationen wiederholen ſich bei Thackeray in verwirrender Weiſe, ſondern, wie ſich das eigentlich nach dem Geſagten von ſelbſt verſteht, auch die Perſonen. Beſonders iſt die Aehnlichkeit der Helden eine ganz auffallende: Arthur Pendennis, Clive Newcome, Harry Warrington in den Virginians, Philip Firmin — das iſt Alles Fleiſch von einem Fleiſch und Bein von einem Bein. Alle lieben ſie das Vergnügen, eſſen und trinken gut, wenn ſie können, ſind keine großen Denker, aber deſto ſtärkere Raucher, ſind etwas leichtſinnig, aber im Grunde die ehrlichſten Menſchen von der Welt und Gentlemen born and bred. Dann iſt in jedem Roman ein alter, witziger, cyniſcher Lord, der nur manchmal die Stelle mit einer nicht minder alten, nicht minder witzigen und cyniſchen Lady Dowager wechſelt, ein verſtändiger Mentor des unbeſonnenen Telemach in der Perſon eines um wenige Jahre älteren Freundes — und was dergleichen immer wiederkehrende Typen noch mehr ſind.

Dieſe Wiederholungen der Perſonen, die ſo weit gehen, daß manche dieſer Figuren unverändert, mit demſelben Namen ſogar, in zwei, drei Romanen auftreten, wird dadurch beſonders begünſtigt, daß Thackeray ſeine Romane immer in denſelben Schichten der Geſellſchaft ſpielen läßt. Wie er keine Tugendhelden und keine großen Verbrecher kennt, ſo weicht er den Extremen auf der geſellſchaftlichen Skala gefliſſentlich aus: Bettler und Könige kommen in ſeinen Romanen nicht vor. Auch ſind die Repräſentanten der hohen Ariſtokratie ſehr vereinzelt. Das Hauptkontingent für ſeine Perſonen ſtellt der mittlere Adel (die Baronetcy) das Banquier- und Großhändlerthum, und dann das Literaten- und Künſtlerthum, das aber nie von ſeiner intereſſanteren Seite, von der Seite der inneren Kämpfe und des Ringens nach großen künſtleriſchen Zielen dargeſtellt wird, ſondern vielmehr ſtets von der Seite der materiellen Intereſſen, wo ſich dieſe Kreiſe

wieder vielfach mit jenen erſteren berühren. Auch weiß der Dichter es immer ſo einzurichten, daß der Schriftſteller oder Maler aus einer ſehr reſpektabeln Familie ſtammt und ariſtokratiſche Verwandte hat, die ſich ſeiner weidlich ſchämen.

Dies Alles, wie ich es hier in flüchtigen Umriſſen zu ſkizziren verſucht habe, wird nun von Thackeray in einer Sprache vorgetragen, die den Kenner, wie den Laien entzücken muß, und in der That ein unumſtößlicher Beweis für des Mannes hohe epiſche Begabung iſt. Selten iſt die moderne engliſche Sprache mit ſolcher Virtuoſität und dabei mit ſolcher Reinheit geſchrieben worden. Sein Wörtervorrath iſt außerordentlich, ſeine Phraſeologie reich und biegſam; und was beſonders für ſeine dichteriſche Begabung ſpricht: ſeine Bilder und Vergleiche ſind faſt immer trefflich, und werden mit jener Feſtigkeit durchgeführt, die nur die Hand deſſen hat, deſſen inneres Auge ſieht, was die Hand malt. Daß dieſe Bilder meiſtens eine humoriſtiſch-ſatiriſche Färbung haben, daß er gern die Schickſale alter Fabelhelden oder die großen Tragödiennamen auf ſeine modernen Menſchen anwendet und dadurch oft die köſtlichſten Wirkungen hervorbringt, verſteht ſich bei dem Humoriſten und Satiriker von ſelbſt. Wenn er z. B. den gefühlvollen Leſer verſichert, daß er lieber ſentimentale, als peſſimiſtiſch-ſatiriſche Töne anſchlüge, und dieſe Behauptung durch das Bild des Diogenes illuſtrirt, der in ſeiner Tonne bei der Lektüre einer ſentimentalen Novelle flennt; oder wenn er ein anderes Mal die ſtolze britiſche Tapferkeit unter dem Bilde eines Löwen verhöhnt, der den Tiger aus dem Walde zum Kampf herausfordert, in ſeiner Ungeduld eine Gans zerreißt, die ihm über den Weg läuft, und den Schweif einklemmt und ſich davon macht, als nun anſtatt des einen Tigers ſechs Tiger zwiſchen den Bäumen hervortreten — wer ſollte an dieſer liebenswürdig geiſtreichen Weiſe, die ſich nie widerwärtig-effekthaſcheriſch aufdrängt, nicht ſeine Freude haben? wer unter dieſen zierlichen Palmen und Sycomoren, in deren breiten Blättern ſich närriſche Vögel wiegen und neckiſche Aeffchen ſpielen, nicht die Wüſtenweite vergeſſen, die man bis zur Oaſe durchwandern mußte?

Es war eine Zeitlang bei uns kaum möglich, Goethe's Namen zu nennen, ohne in demſelben Athem Schillers Erwähnung zu thun, und ſo ſcheint es jetzt unvermeidlich, Dickens

heranzuziehen, wenn man von Thackeray ſpricht. Nun wäre mir in der That nichts lieber, als hier eine ſpezielle Vergleichung dieſer beiden Autoren anſtellen zu können, aus der auf ſo manchen Punkt des Verhältniſſes vom Humor zur Satire, den ich nothgedrungen habe im Dunkeln laſſen müſſen, das wünſchenswerthe Licht fallen würde. Leider bin ich gezwungen, auf dieſe dankbare Aufgabe zu verzichten; ich muß mich damit begnügen, auszuſprechen, daß Dickens ebenſo viel mehr Humoriſt iſt, wie Thackeray Satiriker. Man halte nur die Pickwick-Papiere neben das Snob-Buch, und erinnere ſich, was wir über das ſubjektive Kriterium des ſüßen und bittern Nachgeſchmacks humoriſtiſcher und ſatiriſcher Werke feſtgeſtellt haben. Und dies gilt nicht minder für die lange Doppelreihe ihrer Romane, trotzdem in denen von Dickens unendlich viel mehr geſellſchaftliches und moraliſches Geſindel auftritt, ja grimme Verbrecher ihr ſchauerliches Weſen treiben. Aber immer — oder doch faſt immer — und dies iſt der fundamentale Unterſchied zwiſchen Beiden — triumphirt bei Dickens die Liebe, ſo oft ihr auch freilich der Weg des Triumphes künſtlich genug geebnet iſt. Wenn Dickens den Menſchen zu definiren hätte, würde er ihn als ein Weſen bezeichnen, welches lieben kann und ſoll; während Thackeray's ceterum censeo iſt, „daß jedes Menſchenherz eine Bude ſei auf dem Eitelkeitsmarkt.“

Dazu kommt, daß Dickens, der, als Humoriſt, die Aufgabe hat, die Idee in ihrer Verwirklichung im Einzelnen und Einzelſten zu zeigen, viel mehr durch die Phantaſie auf die Phantaſie, d. h. künſtleriſch wirkt, und die Karrikatur, das häßliche Ideal des Humoriſten, viel energiſcher handhabt, als Thackeray. Auch iſt in demſelben Maße der Faden ſeiner Geſchichten ſtraffer geſponnen, ſchon deshalb, weil er, ein größerer humoriſtiſcher Künſtler, jener längeren und kürzeren Parabaſen entbehren kann, in denen ſich der Satiriker mit ſeinem Leſer über die ihm unverſöhnlichen Gegenſätze von Idee und Wirklichkeit auseinanderſetzt.

Eines aber haben ſie nicht blos unter ſich, ſondern mit faſt der ganzen zeitgenöſſiſchen engliſchen ſchönen Literatur gemeinſam, das iſt die Abneigung, ſich in jene Sphären zu erheben, in welchen es dem hochſtrebenden Geiſte erſt wohl wird: in die Sphären des philoſophiſchen, künſtleriſchen, po-

litiſchen Denkens. Und mit dieſer Scheu vor dem Geiſte und ſeinen Thaten kommen ſie freilich auch um die intereſſanteſten Kämpfe, Konflikte, Irrungen und Triumphe des Herzens. Die Liebe eines geiſtvollen, eines genialen Menſchen iſt, wie ſie auch manchen Trübungen ausgeſetzt ſein mag, welche die des Alltagsmenſchen nicht kennt, auf der andern Seite auch einer Glorie fähig, welche die Liebe Jenes niemals umſtrahlt; bietet auf jeden Fall dem Pſychologen einen reicheren Stoff, als die eines vulgären Menſchen, mag er auch äußerlich den Anſtand und die Manieren eines Gentleman haben.

Und hier kommen wir zu dem Punkt zurück, von dem wir ausgegangen ſind. Wir ſprachen von dem Neide, mit welchem der deutſche Romanſchriftſteller auf ſeinen engliſchen Bruder in Apollo blicke, und haben uns im Laufe dieſer Unterſuchungen über das Genie und die Werke eines der bedeutendſten engliſchen Dichter der Neuzeit überzeugt, daß nicht Alles Gold iſt, was glänzt; wir haben geſehen, daß die unleugbar großen Vortheile, welche dem engliſchen Romanſchreiber der Anblick einer Geſellſchaft gewährt, die ſich in feſten Formen bewegt, auf der andern Seite durch den Zwang, den eben dieſe Formen auf ihn ausüben, beinahe paralyſirt wird. Fügen wir hinzu, daß, wenn auch für unſere Väter jener Neid nicht ohne allen Grund war, das jetzt lebende Geſchlecht durchaus keine Urſache zur Verzweiflung hat. Wie die Metallfluthen auch augenblicklich durcheinanderkochen und oft ſeltſame Blaſen treiben — die Miſchung iſt im Fluß; die Glocke wird ſich geſtalten und wird Concordia heißen, wenn auch die endliche Form mit der heute beliebten vielleicht nicht ganz identiſch iſt. Dann wird aus dem großartigen politiſch-ſocialen Leben auch eine Fülle kräftigſten individuellen Lebens erblühen, und der deutſche Romanſchreiber wird genug zu thun haben, den reicher und immer reicher anſchwellenden Stoff zu bewältigen.

Freilich wird er dabei der alten Warnung nicht vergeſſen dürfen: daß es nichts hilft, die ganze Welt zu gewinnen, wenn man darüber Schaden leidet an ſeiner Seele! Die Seele des Deutſchen aber iſt die Liebe zur Wahrheit, die ihm den Muth giebt, in die tiefſte Tiefe zu tauchen, und ihn nicht ſchwindeln läßt auf der höchſten Höhe; die heilige Scheu der Schönheit in allen Geſtalten, mag ſie nun in Sammet und

Seide glänzen, oder durch die Riſſe eines Bettlerkleides ſchimmern.

Dann, wenn der Deutſche die Seele ſeiner Seele keuſch bewahrt, wenn er hochſinnig an ſeinen Idealen feſthält, und es ihm zugleich gelingt, was der ſterbende Fauſt als das Höchſte preiſt: auf freiem Grund mit freiem Volk zu ſtehen — dann — aber auch nur dann, werden wir aufhören, unſere Nachbarn zu beneiden, werden wir — gleich viel, ob idealiſche oder humoriſtiſche — Meiſterwerke ſchaffen; und unſere literariſchen Nachkommen werden die Schwierigkeiten kaum noch verſtehen, mit denen die jetzt Lebenden und Strebenden — ach! wie ſo oft vergebens ringen.

Die Liebe, von J. Michelet.

1857.

Bekanntlich ist es eine schwere Aufgabe, viele Köpfe unter einen Hut zu bringen; indessen, schwer wie sie ist, mag sie doch wohl einmal gelöst werden, aber ein Buch über die Liebe zu schreiben, das die Herzen aller Leser befriedigte, das sich die Herzen aller Leser gewinnen könnte, ist geradezu unmöglich. Die Liebe ist eben wesentlich eine Herzensfrage, die von Jedem je nach der Verschiedenheit des Geschlechts, des Alters, des Temperaments, der Lebensstellung, der individuellen Erfahrung, der Bildung, ja der Nationalität anders beantwortet wird. Besonders der Nationalität. Sollte Jemand dies letztere Moment gering anschlagen, so wird er von seinem Irrthum zurückkommen, wenn er ein Buch, dessen Gegenstand wesentlich von der nationalen Atmosphäre influenzirt ist, ein Buch, in welchem das Herz des Autors nicht minder hörbar schlägt, als das Herz der Nation — wenn er Michelets Buch: „Von der Liebe" liest.

Die Aphrodite von Melos ist nicht verschiedener von der Mediceischen Venus, als deutsche Liebe von dem französischen amour.

Dieses Moment des nationalen Unterschiedes wird der deutsche Leser von Michelets Buch festhalten müssen, oder er läuft Gefahr, seinen Autor sehr häufig entweder gar nicht zu verstehen, oder, was eben so schlimm ist, ihn falsch zu verstehen und falsch zu beurtheilen; ihn hier der Uebertreibung anzuklagen, wo er in seinem Sinne durchaus nüchtern ist, ihn dort der Frivolität zu zeien, wo sein Herz von den wärmsten, ja heiligsten Gefühlen erfüllt war. Der Deutsche ist bekanntlich ein Virtuos in der Kunst, sich mit Leichtigkeit in fremde Stimmungen versetzen, den Kreuz- und Quersprüngen der abenteuerlichsten Phantasie mühelos folgen zu können. Der Leser von Michelets Buch wird dieses sein Talent auf mehr als eine harte Probe gestellt sehen. Wenn Michelet z. B. in einem gewissen Falle dem Gatten nicht nur das Recht zuspricht, seiner schuldigen Gattin eine körperliche Züchtigung angedeihen zu lassen, sondern ihn sogar auffordert, von diesem seinem guten Rechte Gebrauch zu machen, so dürfte uns Deutsche diese Lösung des gordischen Knotens denn doch

ebenſo ſonderbar, als widerwärtig bedünken. Freilich ſoll die Medicin nach Michelets Recept nur in geringer Doſis, und auch ſo nur in dem Falle verabreicht werden, daß die Patientin ein entſchiedenes Verlangen darnach äußert und ſich für den heilkünſtleriſchen Gatten aus der Diagnoſe des Falls die Nothwendigkeit beſagten Medicaments herausgeſtellt hat! Dergleichen iſt eben nur erklärlich aus dem franzöſiſchen Naturell, das ſich eine lebhafte Freude nicht gut ohne obligates Feuerwerk, und einen tiefen Seelenſchmerz nicht ohne eine leidenſchaftliche Scene mit wüthenden Deklamationen, Zornausbrüchen, Fußfall, Thränengüſſen und — wie hier — gelinder körperlicher Züchtigung denken kann. Ja, wir glauben nicht zu irren, wenn wir in dieſer Stelle, wie noch oft im Buche, den Einfluß eines anderen Elements zu verſpüren glauben, das ſich allerdings beſſer mit der celtiſch-romaniſchen, als der germaniſchen Natur verträgt. Bekanntlich iſt Michelets Stellung zum Katholicismus eine entſchieden oppoſitionelle. Wer das noch nicht wüßte, könnte es aus dieſem Buche lernen. Das Mittelalter, und Alles, was wir aus dem Mittelalter herübergeſchleppt haben, iſt ihm antipathiſch. Er läßt ſich keine Gelegenheit entgehen, wo er der verknöcherten ſcholaſtiſchen Wiſſenſchaft, die das Weib für unrein erklärte, und einer religiöſen Richtung, welche dem Weibe in der Kirche und außerhalb der Kirche den Mund verbietet, einen Hieb verſetzen kann. Und natürlich, wer, wie Michelet, mit Recht die Baſis unſers Lebens in der Familie findet, wer in der Ehe ein Inſtitut erblickt, das uns beſſer als irgend ein anderes zu jeder Menſchen- und Bürgertugend erziehen kann, wer die Heiligkeit der Ehe proclamirt und das Eindringen jedes Dritten, er habe einen Namen, welchen er wolle, er bekleide ein Amt, welches er wolle, auf das entſchiedenſte zurückweiſt, — der kann ſich wohl nicht anders, als oppoſitionell gegen eine Anſchauung verhalten, die den Schwerpunkt der Erziehung zur Heiligkeit in eine ganz andere Sphäre verlegt. Dadurch wird uns auch nur erklärlich, warum Michelet wieder und immer wieder darauf zurückkommt, daß der Gatte der Gattin alles in allem, und beſonders ihr Beichtiger ſein müſſe; und warum er die junge Frau in Fällen, wo ſie von Gedanken heimgeſucht wird, die ſie dem Gemahl noch nicht zu geſtehen wagt, nicht in die Kirche an den Beichtſtuhl, ſondern in ihren Garten an ihre Schweſter, die Roſe, weiſt.

Und allerdings ist die junge Frau, wie Michelet sie schildert, der Unterweisung aller Art gar sehr bedürftig, denn sie tritt eben völlig unwissend in die Ehe — eine Annahme, die mit des Verfassers eigener Aeußerung, daß die Französin sehr früh reif sei, und daß die katholische Erziehung, besonders die Beichte, zu dieser Frühreife sehr viel beitrage, scheinbar im Widerspruch steht. Aber auch nur scheinbar. Denn wenn einerseits der Katholicismus wohl den von Michelet behaupteten Einfluß haben kann, so hat doch auch derselbe Katholicismus die Nonnenklöster und die von Nonnen geleiteten Pensionate gestiftet, in welchen die meisten jungen Französinnen aus den besseren Ständen erzogen werden. Diese klösterlich-strenge Schule erhält die Mädchen lange jung, aber auch lange unwissend, ist die Pflegerin jener „holden Ignoranz," die Heine scherzend seiner Mathilde vorwirft, als sie ihm wieder einmal Gelegenheit giebt, über „die Lacünen der französischen Erziehung" von seinem deutschen Standpunkte zu staunen. Michelet hingegen nimmt diese holde Ignoranz als eine Thatsache hin, die er vorfindet, und von der er überall in der Erziehung, die er den Gatten mit der Gattin vorzunehmen lehrt, ausgeht.

Dies führt auf einen anderen Punkt, der ebenfalls den deutschen Leser befremden könnte. Es ist in dem Buche von dem Brautstand, diesem in Deutschland so überaus wichtigen Stand, so gut wie gar nicht die Rede, aus dem sehr triftigen Grunde, weil der Franzose dies Verhältniß so gut wie gar nicht kennt. In Frankreich verlobt man sich, um in acht Tagen, in Deutschland, um vielleicht nach ebenso viel Jahren zu heirathen. In Frankreich kommt es nicht selten vor, daß sich die jungen Leute an ihrem Verlobungstage zum ersten Mal im Leben sehen — eine Art der Ueberraschung, die man in Deutschland höchstens fürstlichen Personen reservirt. Das französische Mädchen wird, selbst außerhalb des Klosters, zu Hause von seiner Mutter sehr streng erzogen. Die französischen Mütter, sagt Michelet, sind „terribles"; und er weiß viel von der Eifersucht der Mütter auf ihre Töchter zu erzählen, wie knapp die arme Kleine gehalten wird, und wie sie alle Abend zu hören bekommen kann: die Tochter ist nicht übel, aber was ist sie gegen die Mutter! Daraus erklärt sich Michelets Paradoxon: „In Frankreich werden die Leute (vor allem die Frauen) mit der Zeit jung;" erklärt sich auch,

warum in der Ehe, wie er sie schildert, vieles vorkommt, vieles verhandelt wird, worüber die jungen Leute in Deutschland meistens schon vor ihrer Verlobung vollkommen einig sind. Wer diesen wesentlichen Unterschied der nationalen Erziehung nicht im Auge behält, den dürfte, wie gesagt, vieles in dem Buche befremden.

Wie Lessing in seinem unsterblichen Werke von der Gruppe des Laokoon seinen Ausgang nimmt, so stellt Michelet an die Schwelle seines Buches die Gruppe der Befreiung der Andromeda des Bildhauers Puget. Dies Werk ist ihm mehr als ein Ausgangspunkt, mehr als ein geistreicher Vergleich. Die an den Felsen der physischen Nothwendigkeit mit den Ketten der Unwissenheit gefesselte Frau, wie er sie schildert, ist wirklich jene hilflose Andromeda, und der Mann, der sie aus dieser zwiefachen Gefangenschaft befreien soll, wirklich jener liebenswürdige Perseus. Ja, das Werk des Bildhauers ist so sehr ein Prototyp seines eigenen Werkes geworden, daß man auf sein Buch deutlich anwenden kann, was er von jener Gruppe sagt: „Ein liebliches, leidenschaftliches Werk, das in einer Beziehung albern ist, und doch auch gerade dadurch seine Leidenschaft beweist. Der Künstler hat uns so für seine Kleine zu interessiren gesucht, daß er sie ganz klein gemacht hat, von der Größe eines Kindes mit den Formen einer Frau.“ Michelets Heldin ist auch nur der Form nach eine Frau, im Grunde aber ein wahres Kind, hülflos, abhängig, der physischen Nothwendigkeit rettungslos verfallen. Und er, der sie befreien soll, gleicht auch nur allzusehr jenem Perseus; auch er ist „der schwächliche Hercules eines Epigonengeschlechts, wie ihn ein frauenhaft gesinntes Jahrhundert sich denken mochte und wie ihn das starke Alterthum nie concipirt hätte.“

Michelet erzählt uns, daß er sein Leben lang gegen die Anmaßung des Materialismus gekämpft habe; und in der That, es thut Noth, zum mindesten für den weniger scharfsinnigen Leser, daß er das ausdrücklich versichert, denn nach diesem Buche zu schließen, würde man ihn eher für alles Andere, als für einen Gegner des Materialismus halten. Von einer Spontaneität des Willens ist selten die Rede; fast überall erscheint die Frau als sklavisch abhängig von den Einflüssen ihrer eigenen Organisation; fast überall unter der Botmäßigkeit der Naturgewalten. Die Zahl der Vorsichts-

maßregeln, deren Befolgung dem Gatten in dem Umgange mit ſeiner Gattin zur ſtrengſten Pflicht gemacht wird, iſt deshalb unerhört. Arme Männer! Ihr wähnt, was heute Recht iſt, ſei am nächſten Tage nicht Unrecht, und was am Morgen Vernunft, am Abend keine Thorheit; und bedenkt nicht, daß zu dem, was Ihr frei treibt, wie Eſſen und Trinken, für die Frau noch Eins, Zwei und Drei und Tauſenderlei kommen muß. Ihr glaubt es mit einem Vernunftweſen zu thun zu haben, und habt es mit einer Senſitive zu thun, auf die Licht und Dunkel, Wärme und Kälte, Abend und Morgen, heiterer Himmel und Gewitterwolken, und Gott weiß, was noch ſonſt Alles mit ſolcher Gewalt wirken, daß ihre Spontaneität beinahe Null iſt. „Die Willenskraft," ſagt Michelet, „iſt nicht ein Riegel, den man einfach vorſchieben und zurückſchieben könnte; ſie iſt eher einem in unendlich viele Grade eingetheilten Thermometer zu vergleichen." Und nach dieſer Thermometer-Theorie theilt er beiſpielshalber den Willen einer Frau, die ihre Tugend gegen die Zudringlichkeit eines Frechen zu vertheidigen hat, in dreißig Grade. Davon kommen zwanzig Grad auf die Ueberraſchung u. ſ. w. u. ſ. w., und wie viel bleibt ſchließlich für den freien Willen? Sage und ſchreibe: ein Grad! Ich glaube, jede verſtändige und edle Frau wird ſich einen Anwalt verbitten, der, um ſeine Clientin beſſer zu vertheidigen, ſie zu einer Idiotin macht.

Allerdings läßt Michelet dieſe ſklaviſche Abhängigkeit der Frau von den Naturgewalten, je weiter ſie ſich entwickelt, deſto mehr in den Hintergrund treten; aber wahrhaft von ihnen emancipirt erſcheint ſie eigentlich doch nur erſt — als Greiſin. Erſt dann iſt ſie ihm das Vernunftweſen, als welches wir ſie ſehen möchten, ſobald der erſte Rauſch der Jugend verflogen iſt.

So iſt denn die Moral, die Michelet lehrt, nicht ganz die rechte Moral, ſeine auf dieſer Moral baſirte Liebe nicht ganz die wahre Liebe, und die nothwendige Folge dieſer Halbheiten iſt denn auch, daß ſeine Gatten trotz der undenklichen Mühe, die ſich der Gatte giebt, trotz der Willfährigkeit, mit der die Gattin dieſen Bemühungen des Mannes entgegenkommt, es nicht zur wahren Einigkeit, zur rechten Seelenharmonie bringen. Und weil ſie es auf Erden nicht dazu bringen, auch ſo nicht bringen können, — deshalb und nur deshalb mußte Michelet auf ſein irdiſches Drama einen

Epilog im Himmel folgen laſſen. Das Kapitel, überſchrieben: „Die Liebe über das Grab hinaus,“ iſt dieſer Epilog. Es iſt unmöglich, dem Autor hier noch folgen zu können, wenn man mit Fauſt der Anſicht iſt, daß dem Tüchtigen dieſe Welt nicht ſtumm ſei, und ſich unter andern die rechte Vereinigung zwiſchen zwei Gatten ſchon hier auf Erden vollkommen bewerkſtelligen laſſe.

Wenn nun ſo der Weisheit letzter Schluß nicht befriedigt, kann man der irdiſchen Klugheit des Buches ebenſo wenig unbedingten Beifall ſchenken. Ja, um es offen herauszuſagen: vieles Einzelne erſcheint in hohem Grade unpraktiſch, und das Ganze erinnert ein wenig an den Bogen in einer von Leſſings Fabeln, den Bogen, welchen der Verfertiger ſo künſtlich drechſelte und ſo kunſtvoll zurechtſchnitzte, daß er zerſprang, ſobald der Jäger ihn zu ſpannen verſuchte. Die Gründe, welche verhindert haben, daß dem Werk die rechte Lebensfähigkeit wurde, ſind zweierlei. Sie liegen einmal in der Natur des Gegenſtandes und zweitens in der Natur des Autors.

Michelet erzählt uns in der Einleitung die Entſtehungsgeſchichte ſeines Buches, kommt dabei auf ſeine eigene Lebensgeſchichte zu ſprechen und giebt uns eine ſehr intereſſante Skizze ſeiner Individualität. Wie weit das Portrait ähnlich iſt, bleibe dahingeſtellt; wir müſſen uns vorläufig an ſeine eigenen Worte halten.

Und ſo ſehen wir denn einen Mann, der, in ſein Muſeum gebannt, die Welt kaum einen Feiertag, nur ſo von weitem ſieht; einen Mann, der, „allem Coterieweſen fern ſtehend, unberührt von den Fragen der Zeit, ſich in ſeine Gedanken einſpinnt“; der, in natürlicher Folge dieſer Vereinſamung, „oft alte, längſt gefundene und bekannte Dinge von neuem ſuchte und fand;“ der, wie ſich dann wohl von ſelbſt verſteht, „die Menſchen nicht kennt, und den deshalb auch Niemand haßt; deſſen Schlachten die einer Idee gegen eine andere Idee waren.“ Zu dieſem einſamen Denker, der nur durch ſeine Vorleſungen in directe Berührung mit dem Publikum kommt, fühlen ſich nun die Leute, beſonders die jungen, außerordentlich hingezogen. Das Dunkel, in welches er ſich hüllt, verleiht ihm in den Augen der frivolen Menge eine gewiſſe myſtiſche Erhabenheit. Man wallfahrtet zu ihm in ſein Studirzimmer, wie zu einem frommen Einſiedler in

der Wüste. Mit einem Worte, man treibt einen Cultus mit ihm, der mehr oder weniger übertrieben, und deshalb wie alles Uebertriebene mehr oder weniger lächerlich ist. Ein Arzt in der Provinz, den er nicht kennt, schreibt ihm, daß er seine Braut, die er in einigen Tagen heirathen wollte, verloren habe. Der Arme will nichts, als einem Manne, dem er Herz zutraut, sein Leid klagen. Besonders sind es die Damen, die sich gläubig an ihn wenden, um ihren Herzenskummer, ihr tausendfaches Weh zu beichten. Die Correspondenzen, die er mit seinen Anhängern und Anhängerinnen in Nähe und Ferne über die zartesten Geheimnisse des Menschenherzens pflegt, wachsen zu Bergen. Aus diesem und ähnlichem Material sammelt der Menschenscheue seine Menschenkenntniß. Da kommen die Jahre 1848 und 1849 mit ihren socialen Trauerspielen. „Eine fürchterliche Kälte verbreitete sich in der Atmosphäre; es war, als ob sich alles Blut aus unsern Adern zurückgezogen hätte." Der längst gehegte Plan, seinem Volke, „das Buch der wahren Liebe" zu schreiben, reift zum Entschluß.

Nun fragt man sich doch unwillkürlich: ist dieser Mann, der noch eben von sich selbst behauptete, „daß seine Einsamkeit ihm für das, was der Augenblick heischt, das rechte Verständniß raubte," der rechte Mann für ein Werk, das mehr als jedes andere, die intimste Kenntniß der Gesellschaft, für die es geschrieben wird, voraussetzt? Man fragt sich: können dergleichen vertrauliche Mittheilungen, die sich der Mittheilende nach Menschenart doch erst sorgfältig zurechtlegt, die eigene Anschauung ersetzen? Wird der einsame Gelehrte nicht Vieles vorbringen, worüber der Mann von Welt nur lächeln wird? Und dieser Mangel der frischen Luft des realen Lebens macht sich denn auch in dem Buche sehr bemerkbar. Nicht, als ob nicht Michelet anderweitig zur Lösung seiner Aufgabe in einem eminenten Grade befähigt wäre! Im Gegentheil! Es möchte wenige Geister von solcher Geschmeidigkeit, solcher Zartheit, solcher Feinfühligkeit geben; vor allem wenig Männer, die einen so mikroskopischen Blick für die geheimsten Falten des Frauenherzens hätten — eine solche außerordentliche Gabe der Divination und Intuition, in welcher Michelet vielfach an Leopold Schefer erinnert. Aber selbst diese wunderbare Begabung wird für Michelet verhängnißvoll. Er lebt das Alles, was er seine Gatten erle-

ben läßt, ſo ſehr ſelbſt mit, daß er ſelten über ſeinem Gegenſtande ſteht. Michelet richtet nicht, denn die Thränen, die er mit ſeiner büßenden Magdalene weint, erſticken ſeine Stimme. Keine Spur in ihm von drakoniſcher Strenge! Weiß er doch mit mathematiſcher Gewißheit, die Aermſte hatte nur über den dreißigſten Grad ihres freien Willens zu verfügen. Wer wollte da hartherzig ſein!

Und nun ſpielt ihm ſeine unendlich bewegliche Phantaſie die wunderlichſten Streiche. Dieſer Phantaſie erſcheint nichts unmöglich. Ueber berghohe Hinderniſſe fliegt ſie weg, leicht wie ein Vogel. Sie ſchafft ſich, was ſie braucht, mit einer Ungenirtheit, die den durch die Taſchenſpielerkunſtſtücke des Grafen von Monte-Chriſto verwöhnten Franzoſen allerdings weniger auffallen mag, als uns nüchternen Deutſchen, die wir noch immer die alberne Gewohnheit haben, nach wie? wo? und warum? zu fragen. — Eine junge Kaufmannsfrau langweilt ſich in ihrem düſtern Laden; ſie läßt ſich aus lieber langer Weile von einem hübſchen Kunden den Hof machen. Nun wohl! Bringt ſie hinauf in das vierte Stockwerk, daß die friſche Luft und das helle Licht ihr die finſtern Gedanken verſcheuchen und der Blick auf eine Kette ſchneebedeckter Alpen ihre gedrückte Seele aufrichte. Eine Kette ſchneebedeckter Alpen! So etwas macht Michelet nicht mehr Schwierigkeit, wie einem Couliſſenmeiſter ein anderes Verſatzſtück. — Oder die junge Frau hat ſich in einen Ausländer verliebt; ſie hält ihn für einzig in ſeiner Art, für ein Unicum, für einen Phönix. Wie ſich da helfen? Nichts leichter als das. Bringt ſie in die Heimath des blonden Sohnes von Albion, in das Vaterland des dunkeläugigen Südländers. Dann wird ſie ſehen und erfahren, daß es noch mehr blauäugige, langbeinige, oder ſchwarzlockige, ſchlanke Jünglinge unter der Sonne giebt, und ſie wird curirt ſein. Aber Reiſen koſtet Geld; vielleicht haſt du keins im Ueberfluß. Bete zum heiligen Monte-Chriſto!

Und iſt der Fall ſehr bedenklich, hängt der Himmel von Paris zu ſchwer über der armen Frau, ſo gilt es, auszuwandern in eine ganz neue Umgebung, unter wildfremde Menſchen, wo möglich unter die Wilden. Dort wird die Thörin erkennen, was ſie an dem Gatten beſitzt, wird ſich eng an ihn ſchließen und Alles wird wieder gut werden. Aber der Mann iſt gefeſſelt an die Scholle, an ſeinen Beruf, mit tau-

send Ketten gefesselt an sein Vaterland. Bleibt mir zu Hause, herrscht ihm Michelet entgegen, der hier wirklich einmal die Geduld verliert, bleibt mir zu Hause mit Euren jämmerlichen Bedenklichkeiten. Zerreißt alle Bande und wandert aus — oder? Ja, wem nicht zu rathen ist, dem ist auch nicht zu helfen.

Wer wollte leugnen, daß die Aufgabe, die sich Michelet stellte, in sich selbst fast unüberwindliche Schwierigkeiten hat? Worauf mußte in dieser Schilderung des ehelichen Lebens nicht alles Rücksicht genommen werden! Schiffte er an der Scylla, allzu speciell zu sein, glücklich vorbei, so verschlang ihn die Charybdis einer vagen, auf Alles, d. h. auf nichts passenden Allgemeinheit. Gleich von vornherein sucht er sich freilich die Sache dadurch leichter zu machen, daß er dem jungen Paare, welches er von dem Hochzeitsbette bis zum Grabe begleiten will, eine gewisse Stellung in der Gesellschaft giebt. Den sehr Reichen, meint er, ist nicht zu rathen, und den ganz Armen ist nicht zu helfen; und erklärt: „Ich schreibe für diejenigen, die ihr Leben mit einer gewissen Freiheit einrichten können, d. h. für die Armen, welche die häusliche Arbeit vor Noth schützt, und für die freiwillig Armen, d. h. für die wohlhabenden Leute, die verständig genug sind, einfach ohne große Bedienung zu leben und sich eine wirkliche Häuslichkeit zu schaffen.“ Diese freiwillig Armen, denn die erste Classe kann man nur von vornherein streichen, sind, wie sich hernach herausstellt, Leute, die eine eigene Villa besitzen, in der die Fußböden aller Zimmer, selbst die Treppen mit dichten, weichen (übrigens nicht kostbaren!) Teppichen bedeckt sind, eine Villa mit einem hübschen Ziergarten, in welchem Springbrunnen plätschern u. s. w., sind mit einem Worte Leute, die zu der glücklich situirten Minorität derer gehören, die thun und lassen können, was sie wollen. Indessen wird man über die Lebensstellung des Gatten nicht so ganz klar. Einmal erscheint er wieder arm und muß beim ersten Morgengrauen an die Arbeit. Ein anderes Mal müssen die Renten wieder sehr gestiegen sein, denn er kann ohne weiteres mit seiner reisebedürftigen jungen Frau ein paar Jahre in die Welt hinausziehen. Jetzt scheint er das Leben eines Glücklichen, qui procul negotiis, zu führen; dann muß er wieder, nach Allem, was man von ihm hört, mindestens Minister sein.

Ueber diese Inconsequenzen wolle man mit dem Autor nicht rechten. Es war vorauszusehen, daß er es mit seiner

ersten Annahme nicht allzu genau nehmen, und die Situation der jungen Leute, je nachdem er diese oder jene Seite seines Gegenstandes behandeln, diese oder jene Wahrheit exemplificiren wollte, nach Gutdünken verändern werde. Allein Eines muß man entschieden tadeln, und das ist, daß Michelet seine Ehe, in welcher wir über die intimsten Beziehungen des Familienlebens belehrt werden sollen, kinderlos sein läßt, oder so gut wie kinderlos. Denn nur im Anfang zeigt uns Michelet die Gattin als Mutter. Das Kind aber kann sein zehntes Jahr kaum überlebt haben, denn später ist von ihm nie wieder die Rede, und jedenfalls ist es lange vor dem Vater gestorben, denn bei dem Tode des Gatten steht die Wittwe ganz allein da. Kein Sohn, auf dessen treuen, starken Arm sich die Tiefgebeugte stützen könnte, keine blühende Tochter, aus deren hoffnungsfrischem Leben sie Trost zu schöpfen vermöchte. Nicht in ihren, in seinen Kindern, nur in der Schaar der Freunde lebt die Dahingeschiedene fort. Diese Auslassung scheint selbst aus Michelets offenbarer Absicht, alle Aufmerksamkeit des Lesers auf das Verhältniß des Gatten zur Gattin zu lenken, nicht erklärlich. Wird nicht jenes Verhältniß durch die Kinder, je mehr diese heranwachsen, desto wesentlicher modificirt? Verwebt sich das Leben der Kinder nicht so mit dem der Eltern, daß es gar nicht einmal möglich ist, die einen Fäden aus den andern rein herauszulösen? Erziehen sich die Eltern selbst an den Kindern nicht in demselben Maße, wie diese von ihnen erzogen werden? Ist die Liebe zu den Kindern nicht das nothwendige Complement der Gattenliebe? Michelet durfte dies Moment nicht so obenhin behandeln, wollte er wirklich seinen Zweck erreichen und das „Buch der wahren Liebe" schreiben.

Und soll nun mit alledem gesagt werden, daß Michelets Buch, weil es nicht das ist, was sich der Verfasser darunter dachte, nun gar nichts und ganz werthlos sei? daß es sich der Mühe des Lesens nicht verlohne? Keineswegs! Wenn das schöne Wort: daß, Großes gewollt haben, auch groß sei, auf Bücher seine Anwendung findet, so kann man auch diesem Buche seine Achtung nicht versagen. Was Michelet gewollt hat, ist so groß und schön, daß er sein Ziel nicht zur Hälfte erreicht zu haben braucht und dennoch Großes und Schönes geleistet haben kann. Und das hat er, und es wäre Impietät gegen den edlen Mann, wollte man es leugnen.

Wer gegen die wohlthuende Wärme, gegen die Gluth der Begeisterung, mit der das Buch geschrieben ist, unempfindlich bleiben kann, der hat sich schwerlich tief in dasselbe hineingelesen. Und wenn man behaupten muß, daß in ihm Manches verfehlt, Vieles übertrieben und Einiges albern sei, so ist damit durchaus nicht gesagt, daß nicht Alle, Männer und Frauen, aus ihm nicht nur Einiges und Manches, sondern viel, sehr viel lernen können. Michelet hat nicht die tiefste Tiefe der Liebe ergründet. Mag sein. Aber daß die Liebe einer fortwährenden Vertiefung fähig sei, hat er bis zur Evidenz nachgewiesen, und auch damit ist schon viel gewonnen. Es ist schon viel gewonnen, wenn dem frivolen und blasirten Publikum zu Gemüthe geführt wird, wie hohl doch ihre Existenz im Grunde ist, wie erbärmlich ihre Liebe, jene „Raupenliebe, die sich von Blatt zu Blatt schleppt, überall nur den Rand benagt und nie bis zur wahren Süßigkeit dringt."

Und hier ist es, wo die moralische Tendenz von Michelets Buch mit der politischen zusammenfällt. Wenn ein Mann in Frankreich über die Sittenlosigkeit, die wie ein Gift die oberen Schichten der Gesellschaft zerfressen hat und von dort tiefer und tiefer in den socialen Körper sickert, empört ist, wenn ein Mann die Schmach der Despotie, die auf seiner Nation lastet, tief und bitter empfindet; wenn ein Mann in Frankreich die schnöde Trias: Lüge, Dummheit und Tyrannei gründlich verabscheut, und begriffen hat, daß in demselben Augenblicke, in welchem die Binde des Aberglaubens von dem Auge seiner Brüder fällt, sie auch das Band, an welchem despotische Willkür sie gängelt, von den Schultern streifen werden — so ist es wiederum Michelet. Er hat erkannt, daß die „Freiheit ein leerer Schall ist, so lange der Bürger nicht der Sitte des Sklaven entsagt," daß „an dem Tage, an welchem sich die jungen Leute zu ernsten Sitten bekennen, die Freiheit gerettet ist."

Michelet spricht mit einer unter den jetzigen Verhältnissen doppelt anerkennenswerthen Kühnheit von dem Tag der Freiheit, „der ja doch einmal auch für uns kommen wird"; von dem herrlichen Frühlingsmorgen, wo „die Wittwe, die so lange in Dunkelheit lebte, die heiligen Farben, denen ihr Gatte im Leben folgte, schauen wird: strahlend im Glanze des neuen Tages, niederflatternd vom Friese der Tempel."

Um aber diesen Tag des Lichtes herbeizuführen — dazu sieht eben Michelet nur Ein Mittel. „Nicht Tyrannenmord, nicht das blutige Werk einer Nacht, wenn uns der nächste Morgen nicht gebessert findet, — es ist die Reform der Liebe und Familie, welche den andern Reformen vorangehen muß, und dieselben überhaupt erst möglich macht.“ — Gewiß! nur wer die eigene freche Willkür bändigt und sich freudig dem moralischen Gesetze beugt, darf auch die Willkür im Staatsleben verdammen und das für Alle gleiche Gesetz proclamiren — denn er begreift dessen Heiligkeit; nur wer die eigenen blinden Begierden machtvoll beherrscht, ist werth, der Bürger eines freien Staates zu sein — denn er allein ist dazu fähig. Der Wollüstling mag den Druck der Ketten fühlen, mag sie mit einer plötzlichen gewaltsamen Anstrengung zerbrechen — aber bewahren kann er die Freiheit nicht. Mit Männern, wie Fiesco, kann man wohl Tyrannen stürzen, aber sie sind die ersten, die der jungen Republik gefährlich werden, da sie es nun und nimmermehr vermögen, dem Gemeinwohl ihre phantastischen Wünsche zu opfern.

So hat Michelet, indem er nur die moralische Freiheit zu wollen scheint, ein viel weiter hinaus liegendes Ziel im Auge, das er nicht erst zu nennen braucht, da der Weg, auf den er seine Mitbürger weist, direct zu diesem Ziele führt. „Concentrirt Eure Kräfte, oder geht unter!“ Werdet moralische Menschen, oder gebt die Hoffnung auf, jemals freie Menschen zu werden — das ist die Alternative, die er ihnen stellt. Er zeigt ihnen das gelobte Land der politischen Freiheit von fern; aber er verkündet ihnen prophetisch, daß dies frivole, kraftlose, verblendete Geschlecht nicht im Stande ist, es zu erobern, oder das Eroberte zu bewahren; und daß dies Geschlecht in der Wüste der Sclaverei umherirren und immer umherirren wird, bis es ein besseres geworden ist, oder einem besseren Platz gemacht hat. Michelets Buch ist der Aufschrei eines edlen Herzens, das die Schande seiner Nation bluten macht, ein leidenschaftlicher Protest gegen die Beglückungstheorien des Napoleonismus, und wenn die weltliche Tyrannei consequent wäre, so müßte sie dies Buch verbieten, wie die stets consequente geistliche Tyrannei zu Rom es bereits in die Todtenlisten des Index congregatione eingetragen hat.

Octave Feuillet.

1863.

„Ich wohne auf dem „Boulevard des Capucines," ſagt der Doctor in Feuillets reizendem Luſtſpiel: La Crise. Auf dem „Boulevard des Capucines!" Haſt Du, lieber Leſer, der Du vielleicht in einer kleinen deutſchen Reſidenzſtadt, oder, wenn es hoch kommt, in Berlin „Unter den Linden" wohnſt, wohl bedacht, was das ſagen will? Und biſt Du hinreichend mit modernſter Sentimentalität, und noch dazu franzöſiſcher Sentimentalität, getränkt, um dem Manne nachfühlen zu können, wenn er fortfährt: „Bin ich aber zu Hauſe, wohne ich am Fenſter. Oft des Vormittags und noch öfter bei Sonnenuntergang habe ich da ein wunderſames Schauſpiel. Durch die Bäume hindurch ſehe ich Kaleſchen vorbeirollen, weich und üppig, wie das mit Spitzen beſetzte Daunenbettchen eines neugebornen Kindes. Unbekannte Frauen, manchmal begraben in weißen Pelzen, manchmal in ihrem friſchen Putz anzuſchauen wie Allegorien des Frühlings, erſcheinen da vor meinem Auge. Unbeweglich in die ſchwellenden Kiſſen gedrückt; die Arme verſchränkt, die Augen in's Leere geheftet, mit ſtolzer, nachdenklicher Stirn — ſo gleiten ſie vorüber. Mich plötzlich aus meinem Platz im Fenſter neben eines dieſer geheimnißvollen Weſen ſetzen, mich in der Intimität einer langen Reiſe in jene räthſelhafte Welt, die eine hübſche Frau in jeder Falte ihres Kleides, in jedem Heben oder Senken ihrer Augenbrauen ahnen läßt, allmälig, Grad um Grad einweihen laſſen; mich plötzlich — unerhörtes Glück! — gegenüber finden den beiden mächtigſten Zaubern dieſer Erde, der Schönheit und dem Geheimniß — das, Madame, iſt ein Traum, den mein armes Gehirn oft und oft geträumt hat." — Und nun, lieber Leſer, laß dieſen Traum ſich verwirklichen, und wäre

es auch nur zum Theil! Nun laß in der kerzenlichtdurchstrahlten, wohlgeruchhauchenden Atmosphäre eines eleganten Salons in einem bunten Gewimmel besternter Würdenträger, glänzender Militärs, reizender Frauen, dem Träumer eine dieser Huldgöttinen entgegenschweben und ihm gnädig zulächeln, dem gefeierten Romanschreiber, dem erfolgreichen Lustspieldichter! Denke ihn Dir in der Gesellschaft dieser Frau, dieser eleganten Kalypso, dieser sentimentalen Circe, wie sie ihn einweiht in die sublimen Geheimnisse der mystischen Welt, in der sie sich bewegt; oder denke ihn Dir in den Augenblicken, wo diese Pythia schweigt, oder am Arme des jungen Attaché in einer Quadrille dahinschwebt, aus einem der lauschigen Winkel des Saales, wo von exotischen Gewächsen eine Laube improvisirt ist, sinnend hinschauend auf diese bunte Welt, dort den Finanzmann mit den kahlen Schläfen, der eben so lebhaft mit dem russischen Gesandten discurirt, hier den jungen Dandy, der so angelegentlich der schönen Mädchenblume braune Märchen in's Ohr flüstert, aufmerksam beobachtend; und nun, lieber Leser, laß ihn nach Hause gehen (nachdem er noch vorher schnell in dem Foyer eines der Theater vorgesprochen und aus seiner Loge einen flüchtigen Blick auf die letzte Scene des neuesten Lustspiels geworfen), und laß ihn zu Hause in seinem stillen Studirzimmer beim milden Schein der Lampe in zierlichen Worten sagen, was er gesehen und gehört hat — so hast Du die Romane und Schauspiele von Octave Feuillet.

Denn aus dieser culturbeleckten, culturzerfressenen aristokratischen Welt, die des Abends auf den Handwerksmann, den Fabrikarbeiter, den Proletar durch die mit Vorhängen verhüllten Fenster geheimnißvoll hinabschimmert, die am Tage in den Champs Elysés und auf den Boulevards in prächtigen Carossen meteorengleich an dem bestaubten Fußgänger vorüberfliegt; aus dieser bunten, räthselhaften Welt, die dem Uneingeweihten wie ein wunderherrliches Märchen und dem Eingeweihten oft genug wie ein Teufelsspuk erscheint — aus dieser Welt nimmt Feuillet seine Stoffe.

Wir kennen von des Dichters Leben nicht viel mehr als die äußern Umrisse, aber wir glauben mit ziemlicher Sicherheit behaupten zu können, daß er sich bei seinen Schilderungen gern an individuellste Erfahrungen hält. Wir schließen das aus zwei Gründen: einmal aus der großen Leichtigkeit und

Anmuth, die er überall da zeigt, wo ihn möglicherweise die Erfahrung unterstützte, und aus dem Mangel dieser Eigenschaften, welcher ebenso deutlich jedesmal hervortritt, wo er die Erfahrung nicht zu Rathe ziehen konnte, wie bei historischen Sujets, und solchen Stoffen die er augenscheinlich rein aus der Phantasie nahm. So ist seine historische Novelle „Bellah" (1850), die nicht einmal zu seinen ersten Arbeiten gehört, ein sehr unbedeutendes, ja schülerhaftes Product, ohne Leben und Bewegung, ohne spannende Handlung, ohne interessante Charaktere, ohne lebhaften Dialog, und vor allem überaus dürftig in der Erfindung. Dazu kommt, daß der Autor die geringe Illusion, die er etwa noch beim Leser hervorgebracht hat, fast muthwillig selbst wieder zerstört, indem er sich mitten in der Erzählung unterbricht, um auf's angelegentlichste zu versichern, es sei wirklich durchaus nicht seine Absicht, einen historischen Roman zu schreiben, er bilde sich ja gar nicht ein, nun etwa ein treffendes Portrait des Generals Hoche z. B. gezeichnet zu haben.

Ein in formeller Hinsicht besser gelungenes, innerlich aber ebenso unfertiges Product ist: „Onesta, eine venetianische Geschichte." Hier liegt das Unpoetische in der Unwahrscheinlichkeit, ja Unmöglichkeit der Charaktere, und in Folge dessen in der ebenso großen Unwahrscheinlichkeit der Handlung, die diesmal ganz und gar durch die eigenthümliche Disposition der Charaktere bedingt ist. Ein buhlerisches Weib verführt einen reinen, aber nur zu leidenschaftlichen Jüngling zu den tollsten Extravaganzen, ein junges unschuldiges Mädchen entwöhnt einen Bruder Liederlich, der aber im Grunde eine sehr gute Seele ist, von seinem rüden Leben. Die Sache endet tragisch, da die Circe den schönen Jüngling nur deshalb in ein Wildschwein verwandelte, um ihn auf den ci-devant Bruder Liederlich, der sie einst verschmähte, hetzen zu können. Das gelingt. Zweikampf. Bruder Liederlich fällt. Der Eber, dem plötzlich die Augen über seine Borsten aufgehen, zerreißt die Circe. Finis. Indessen macht dies schreckliche Ende keinen größeren Effect, als wenn im Marionettentheater eine allgemeine Enthauptung beliebt wird. Die einzige lebensvolle Gestalt ist der Ritter Vespasiano, Capitän auf Halbsold, eine arme brave Haut, die, wenn sie Geld hat, es lustig verthut, und wenn sie keins hat, sich in den Canälen von Venedig philosophisch Fische zum Abendbrod angelt.

Noch unbedeutender ist das Trauerspiel: Alix. Hier wird der verhängnißvolle Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen allen Ernstes gethan. Dieser liebenswürdige Bösewicht, Fürst Ottokar von Frankonia, ein Vorfahr ohne Zweifel des Grand duc régnant de Gérolstein, der in den Mystères de Paris eine so große Rolle spielt, diese deutschen Studenten, diese Alix — das Alles ist von einer Wirkung, die der vom Verfasser jedenfalls beabsichtigten diametral entgegengesetzt ist.

Und nun vergleichen wir diese so unfertigen, mangelhaften Productionen mit denjenigen, zu denen er den Stoff aus dem modernen Leben, oder aus dem Stück modernen Lebens, das er genau kennt, aus dem Pariser Salonleben nahm. Da ist z. B. die schon oben erwähnte „Krisis" im Jahre 48, also zwei Jahre vor der ganz verfehlten Novelle Bellah geschrieben. Welches Leben, welche Sauberkeit der Analyse, welche Feinheit der Zeichnung ist hier! — Der Präsident von Marsan ist seit zehn Jahren mit einer reizenden, geistreichen Frau glücklich verheirathet. Die Kinder befinden sich vortrefflich in der Pension, das Haus ist wieder ruhig geworden; man sollte denken, daß die beiden Gatten, denen es weder an Verstand noch Herzensgüte fehlt, nun ein beneidenswerthes, idyllisches Leben führen werden. Da plötzlich ergreift es die Frau wie mit dämonischer Gewalt. Ihre Heiterkeit, ihre Liebenswürdigkeit, ihre Sanftmuth — Alles ist verschwunden; statt dessen, ein bald trübsinniges, bald heftiges Wesen, satyrische Laune, die bis zur Frivolität geht, eine Frivolität, die ebenso leicht in eine larmoyante Stimmung umschlägt. Herr von Marsan ist in Verzweiflung. Er consultirt seinen Jugendfreund, einen berühmten Arzt. Der sagt ihm, daß Frau von Marsan sich in dem Stadium befinde, welches er la crise des honnêtes femmes nennt. Doch lassen wir ihn sich selbst darüber erklären.

Herr von Marsan. Im Ernst, Pierre, glaubst Du, daß meine Frau einen Liebhaber hat?

Der Doctor. Noch nicht; dazu behandelte sie Dich eben jetzt zu schlecht; aber sobald sie mildere Saiten aufziehen wird, so ist Dein Schicksal entschieden.

Herr von Marsan. Du irrst; meine Frau ist keine gemeine Seele.

Der Doctor. O, diese Ehemänner! Eine gemeine Seele! Wer spricht davon! Die gemeinen Seelen, mein

Schatz, warten nicht so lange. Aber sieh! wie ungerecht Du bist! Wo ist der Mann, der sich verheirathet, ohne vorher die Neugier nach der Lösung jener diabolischen Frage, welche die Widersprüche des modernen Lebens ohne Unterlaß in uns anregen, gründlich befriedigt zu haben? Du siehst sogar die Zeit, die ein junger Mann darauf verwendet, dem Laster die poetische Hülle und elegante Prüderie der Salons abzustreifen, für zweckmäßig verthan an: er läuft sich die Hörner ab! er wird hernach desto vernünftiger sein! Möglich! Aber welche Gleichgültigkeit des Geistes, welche Kälte des Herzens setzest Du bei einer Frau voraus, wenn Du glauben kannst, daß sie, die während ihrer ganzen Jugend von derselben Neugier geplagt, von denselben lügnerischen, versuchenden Stimmen noch viel näher umzischt wurde, — sich leichten Herzens zu ewiger Unwissenheit in einer Sache, die auf dem Gebiete ihrer Beobachtung eine so große Rolle spielte, verdammen kann? Nein! ich sage Dir: es kommt ein Tag, wo selbst die Beste von einer fieberhaften Ungeduld, von einer verzweifelten Gier nach Gewißheit erfaßt wird. Die Gattin wird dann launisch, die Mutter vernachlässigt ihre Pflicht; sie legt sich keine Rechenschaft ab, weder von der Ursache ihrer Aufregung, noch von dem Ziele, wohin dies Alles führen soll; aber ihre Laune, ihre Rede verändern sich. Wider ihren Willen verrathen sich die wirren Gedanken, die sie innerlichst beschäftigen; manchmal spielt sie das Kind, als ob sie Euch bitten wollte, sie zu belehren; manchmal macht sie sich alt und möchte gern verderbt erscheinen, damit man keinen Grund habe, ihr etwas zu verheimlichen. Das, mein Freund, ist die Krankheit Deiner Frau."

Natürlich besteht die Dame mit Hülfe des Arztes glücklich die Krisis dieser Krankheit. Er führt sie bis unmittelbar an den Rand des Abgrundes, an dem sie so sorglos gespielt hat, und zeigt ihr, wie zerschmetternd der Fall von solcher Höhe in eine solche Tiefe sein müßte. Die Frau, von Entsetzen gepackt, ergreift den Arm, den ihr Gatte, welcher sie nicht aus den Augen verloren hat und ihr auf Tritt und Schritt gefolgt ist, im entscheidenden Augenblicke nach ihr ausstreckt. Sehr hübsch und wahr ist in diesem Stücke vor Allem der Charakter des Doctors, eines liebenswürdigen gewandten Mannes, der beinahe selbst ein Opfer seiner Freundesliebe wird, da er selbst „vor dem Schwindel nicht sicher ist."

Die „Krisis" findet ihre Pendants in einem Schauspiel

„la Rédemption“ und einer Novelle „la petite Comtesse.“ In der Rédemption ſagt der Held Maurice: „Es kommt für die ehrbaren Frauen ein Alter, wo ſie vom Uebel verſucht werden. Dafür haben die anderen ihre tugendhafte Kriſis: aber ſich in's Verderben ſtürzen, iſt viel leichter, als ſich aus dem Verderben retten, und dieſe Anwandlungen von Ehrbarkeit ſind meiſtens nur Komödien, die man vor ſich ſelbſt aufführt, nur, um ſich einen Augenblick zu unterhalten.“

Von dieſen beiden Arbeiten iſt die Komödie, in welcher, wie ſchon der Titel ſagt, die tugendhafte Kriſis einen glücklichen Ausgang nimmt, die bei weitem ſchwächere. Die Charaktere leiden an einer gewiſſen jugendlichen Uebertreibung (das Stück gehört allerdings zu den früheſten Arbeiten Feuillets), die außerordentlich erkältend auf den Leſer wirkt. Die Heldin des Stückes, eine berühmte Wiener Schauſpielerin und Courtiſane, iſt ein ſolcher Ausbund von allen möglichen Liebenswürdigkeiten, daß man nicht wohl begreift, wie ſie es bei ihrem leichtſinnigen Leben nur ſo lange ausgehalten hat. Ihre Liebhaber, ein ruſſiſcher Fürſt, ein engliſcher Lord, ein franzöſiſcher Herzog und ein öſterreichiſcher Graf ſind ſolche Marionetten und verrenken die Glieder auf eine ſo lächerliche Weiſe, daß ſie zum Tempel hinauszujagen, einer Dame von ſolchem Verſtande wie Mademoiſelle Madeleine gar nicht ſchwer fallen kann. Der Retter Maurice iſt ein genauer Verwandter des Doctors in der Kriſis, und hat verhältnißmäßig am wenigſten durch die Uebertreibung zu leiden, an der die Anderen kranken. Die Schlußſcene, in welcher Maurice Madeleinen auf den Ernſt ihres tugendhaften Entſchluſſes hin prüft iſt übrigens ſehr ſchön, und muß auf dem Theater, von guten Schauſpielern geſpielt, eine außerordentliche Wirkung haben.

In der zweiten Variation des Themas; „la petite Comtesse,“ in welcher die Kriſis unglücklich ausfällt, heißt Madeleine Bathilde von Palm, und iſt auch keine Schauſpielerin ſondern eine vornehme Dame, Maurice heißt George, und die Scene ſpielt nicht in Wien, ſondern auf einem Schloſſe in der Normandie. La petite Comtesse erſchien 1856 in der Revue des deux Mondes, als der Autor, der damals vierunddreißig Jahre alt war, nachdem die erſte jugendliche Hitze verflogen, und die ſchon geübte Hand das Techniſche der Kunſt vollkommen meiſterte, in der Blüthe ſeiner Kraft ſtand,

und so halten wir denn auch diese Novelle für die beste Arbeit Feuillets, und glauben, daß er hier die höchste ihm erreichbare Stufe des Künstlerthums erstiegen hat. Sämmtliche Charaktere sind vortrefflich gedacht und ebenso vortrefflich gezeichnet; die beiden Hauptpersonen: la petite Comtesse, die schöne Sünderin, und George, der Mann, der ihr Heiland werden soll, und, aus den von Maurice in der „Rédemption" sieben Jahre vorher angeführten Gründen, diese gefährliche Rolle zurückweisen zu müssen glaubt, werden von den Nebenpersonen auf das Wirksamste unterstützt. Die Entwickelung des Verhältnisses läßt nichts zu wünschen übrig. Das alte normännische Schloß, auf dem sich die Beiden in etwas romantischer, aber nicht unwahrscheinlicher Weise zusammenfinden, die Wirthe, die übrige Gesellschaft — Alles so harmonisch, so gerundet, so vollendet in der Form, daß wir das Studium dieser Arbeit unseren jungen Salon-Novellendichtern auf das angelegentlichste empfehlen. Dabei liegt auf dem Ganzen ein zarter poetischer Duft, und ein Element gutmüthigen Spottes und feiner Ironie, das Feuillet nur zu selten hervortreten läßt, trägt noch zu der graziösen Leichtigkeit bei, mit der das Bild wie eine schöne Spiegelung, wie duftige Wolken am Abendhimmel vor dem Auge des Lesers schwebt. Nur Schade, daß die Katastrophe, in Folge der leidigen Manier Feuillets, in Briefen zu erzählen (wovon gleich mehr), zu einigen Unwahrscheinlichkeiten Veranlassung giebt, die leicht zu vermeiden gewesen wären. Auch ist der Tod George's nicht gehörig motivirt. Die Lüge, deren sich ein allzu dienstfertiger Freund bedient, ihn auf den Verführer Bathildens zu hetzen, blos um ihn aus seiner Schwermuth zu reißen, ist ganz unverantwortlich. Weshalb findet die blos fingirte Beleidigung nicht wirklich statt? dann wäre Alles in bester Ordnung.

„La clef d'or," ein Lustspiel, erwähnen wir hier nur, weil es durch sein Thema in diesen Kreis gehört. Es ist die Bekehrungsgeschichte eines Blasirten, der ein junges, liebenswürdiges Mädchen geheirathet hat.

Bedeutender dagegen und wohl die zweitbeste Arbeit Feuillets ist das Schauspiel: Dalila (1856). Es ist für uns doppelt interessant, weil es einen ganz ähnlichen Stoff, wie Goethe's Clavigo, behandelt. Wir wissen nicht, ob Feuillet das letztere Stück kannte. Es ist möglich, aber durchaus

nicht nothwendig, denn so sehr auch der Clavigo seines Stücks, ein Dichter und Componist André Roswein, seinem deutschen Doppelgänger gleicht, wie ähnlich sich auch Marthe Sertorius und Marie Beaumarchais nicht blos im Leben sondern auch im Tode sind, — sie sterben beide am gebrochenen Herzen und an der Schwindsucht — so ist doch wieder die Fabel selbst, die Haltung der Charaktere, der Ton des Ganzen so durch und durch verschieden, daß die Aehnlichkeit ebenso gut aus der zufälligen Gleichheit des Stoffes hervorgegangen sein kann. Zum Beweis dessen wollen wir einen Theil der Scene mittheilen, die den Leser lebhaft an die betreffende im Clavigo erinnern wird.

Roswein-Clavigo hat Carnioli-Carlos, der ein enthusiastischer Musikliebhaber, reicher Graf und nebenbei sein specieller Wohlthäter ist, so eben mitgetheilt, daß er die Tochter des alten Musiklehrers Sertorius, Marthe, liebe, und daß er gleich nach der Aufführung seiner ersten Oper, mit der er heute Abend vor der reichen und schönen Welt Neapels debütirt, um sie anhalten werde. Die Scene ist auf der Straße von Puzzuoli nach Neapel im Wagen. Der Chevalier selbst lenkt die Pferde.

Carnioli. Kurz, um die Sache bei ihrem rechten Namen zu nennen: Du willst Dich verheirathen?

Roswein. Ich will mich verheirathen.

Carnioli. Gut. Du gedenkst die blonde Tochter des alten genialen Tollkopfs, Mynheer Sertorius, zu heirathen?

Roswein. Genau so, Excellenz.

Carnioli. Sehr gut. Und Du glaubst, ich werde das dulden?

Roswein. Aber, mein Gott, Chevalier, was geht das Sie an?

Carnioli. Was es mich angeht, Elender? Lieber wollte ich Dich mit dem Kopf zuerst auf jenen Steinhaufen da schleudern! (Zu einem Vorübergehenden) Vorgesehen, Dummkopf! Hop-la!

Roswein. Sollten Sie etwa das junge Mädchen lieben?

Carnioli. Ich kümmre mich viel um Dein junges Mädchen, alberner Mensch! Ich kümmre mich um Dein Talent, welches mein Werk ist, mein Glück, und mein Stolz, und das Du, so lange ich lebe, nicht unter dem Deckel eines Kochtopfes ersticken sollst.

Roswein. Giebt Eure Excellenz dieſen Scherz für ein Argument aus?

Carnioli. Nenne mich nicht Excellenz, Narr, und thue, was ich Dir ſage. Ich ſage Dir aber, Dein Genie iſt mein Licht — hörſt Du, mein Licht — und ich will nicht, daß Du dieſes Licht unter den Scheffel ſtellſt.

Roswein. Wollen Sie die Güte haben, mir zu ſagen, weshalb die Ehe ein ſolcher Scheffel iſt?

Carnioli. Warum? Weil das Opium einſchläfert, weil Waſſer das Feuer löſcht. Ein verheiratheter Künſtler iſt ein geweſener Künſtler. Er iſt Gatte, Bürger, Vater — Alles, was Du willſt — aber der Poet iſt todt! Und darum ſage ich Dir: da Du doch nun einmal das Mädchen liebſt, ſo mache ſie zu Deiner Maitreſſe — aber zu Deiner Frau — das verbiete ich Dir.

Roswein. Iſt das Ihre Moral? Es iſt die meinige nicht.

Carnioli. Was ſchwatzeſt Du mir da von Moral? Seit wann iſt denn die Moral eine Muſe? — Moral! köſtlich! Was haſt denn Du mit der Moral zu thun? Biſt Du ein Küſter? biſt Du ein Quäker? gehörſt Du zur Bibelgeſellſchaft? Pah! Biſt Du auch nur ein Chriſt? Nein; Du biſt es nicht. Du zweifelſt an Gott, an der Madonna, an allen Heiligen, Du ungläubiger Hund! Du biſt ein Künſtler, ein Poet, biſt ein Heide . . . Deine Moral iſt die Kunſt, Dein Gott iſt die Kunſt, und die Kunſt iſt des Teufels. Dein Element iſt das Feuer. Schlimm genug, wenn Du in dieſem Elemente nicht leben kannſt; aber Du ſtirbſt, wenn Du es verläßt.

Roswein. Ich werde es verlaſſen, Chevalier. Ob meine Seele zu ſchwach oder zu zart iſt, das iſt gleichgültig; aber ich bin nicht geſchaffen für dies Künſtlerſtreben. Wenn Sie wüßten, was ich leide in dieſem tollen Strudel, Sie wären der Erſte, der mir die Hand böte, mich herauszuziehen.

Carnioli. Aber, Chriſti Blut! mein lieber Junge, Du beklagſt Dich, daß die Braut zu ſchön iſt. Das Uebermaß Deiner Empfindlichkeit iſt es ja eben, was Dich über den gemeinen Troß erhebt . . . u. ſ. w. u. ſ. w.

Wir brechen dieſe mit großem Schwung und wundervoller Laune geſchriebene Scene, in der Carnioli alle Gründe, die ſich gegen die Ehe eines Künſtlers aufbringen laſſen, erſchöpft, hier ab, um aus der vorhergehenden Unterredung

Rosweins mit dem alten Sertorius wenigstens Einiges anzuführen, einmal, weil die Worte, die hier den jungen Künstlern zugerufen werden, wahrhaft goldne Worte sind, wie sie nur leider allzu selten aus Feuillets Munde kommen, und zweitens weil diese Scene beweist, daß Feuillet in seiner Sphäre sehr wohl das nothwendigste aller dramatischen Talente besitzt, das Talent: beide Seiten der Medaille zu zeigen.

Der alte Lehrer Rosweins, Sertorius, spricht: „Ja, André, wenn Du nicht wie so Viele nach einer kurzen, glanzvollen Nacht aus der Sphäre der Kunst verschwinden willst, wenn Du nicht willst, daß Dir mitten im Laufe der Athem ausgehe, wenn Du Deine heilige Last bis zum Gipfel tragen willst — bezähme Dein Herz und ordne Dein Leben! Ein entnervter Körper kann nur einem gefallenen Geiste zur Wohnung dienen. Wähne nicht, junger Mann, in der Aufregung der Unordnung, in dem wüsten Taumel der Sinne, in der krankhaften Ueberreizung der Leidenschaften eine wirkliche, dauerhafte Begeisterung zu finden. Erinnre Dich, daß die Alten, unsre Lehrer, nur einen Namen hatten für Tugend und Kraft, nur einen Ausdruck für Ordnung und Schönheit! Erinnre Dich, daß sie in ihren tiefsinnigen Allegorien die Musen keusch und die Venus zu einer Idiotin machten. Wohl kenne ich sie, die Gefahren, die Dich erwarten; die Versuchungen, denen das fieberhafte Leben des Künstlers ausgesetzt ist, die Gifte, die ohne Unterlaß in sein stets erhitztes Blut träufeln. Aber, André, da Gott einmal die zwei Quellen mehr als irdischen Genusses: die Empfindung des Schönen und die Wollust des Schaffens, in Deinem Busen erschlossen hat, — wenn Du nun doch nicht die Kraft besitzest, den Becher, in welchem Dir der schnöde Trank gemeiner Lust geboten wird, von Deinen Lippen zu stoßen — so bist Du ein Elender — und Du bist verloren. Ob Dir der Tod oder der Wahnsinn die Reue über ein verfehltes Leben abkürzt, ob Du den Haufen der neidischen, traurigen Gesellen, die sich in den Coulissen und Ateliers umhertreiben, um am Abend in der Kneipe die großen Männer zu spielen, vermehrst — gleichviel — Du bist verloren. Noch einmal, André: bezähme Dein Herz, regle Dein Leben! damit ist Alles gesagt."

Daß so die andere Seite der Frage zur Sprache gebracht wird, und zwar durch den Mund eines Mannes, der über den Parteien steht — denn der alte Sertorius weiß in

dieſem Augenblicke noch nichts von Rosweins Liebe zu ſeiner Tochter, — iſt ein Zug, der das tragiſche Intereſſe, welches durchaus eine erſchöpfende Diskuſſion des Für und Wider verlangt, bedeutend erhöht, und den Feuillets Stück nach unſerer Meinung vor dem Goethe'ſchen voraus hat. Im Clavigo wird lange nicht genug hervorgehoben, daß auf der Seite Mariens nicht nur das Recht im gewöhnlichen Sinne, ſondern auch die Vernunft iſt, und daß Clavigo nicht blos eine unmoraliſche, ſondern auch eine thörichte Handlung begeht. Dazu kommt, daß bei Feuillet der Held ſeine Liebe zu einem guten, liebenswürdigen Mädchen nicht blos einem mehr oder weniger frevelhaften Ehrgeiz und einem ebenſo wenig zu entſchuldigenden Leichtſinn, ſondern vielmehr einer neuen Liebe, der Liebe zu einer Frau, wie ſie der ſinnlich erregbaren Künſtlernatur nur zu gefährlich iſt, opfert. So können wir ihn bemitleiden, ohne ihn, wie den Clavigo, geradezu verachten zu müſſen. Die Dalila endlich, oder wie wir ſagen Delila, die dem armen André, der übrigens, nebenbei geſagt, durchaus kein Simſon iſt, die Locken ſeiner moraliſchen und künſtleriſchen Kraft abſchneidet, — die Prinzeſſin Leonora iſt vortrefflich gezeichnet — dämoniſch-lieblich und tödtlich-ſchön, wie die Meduſe Rondanini — ſo lieblich und ſchön, daß ſelbſt dem kalten Leſer ein Grauen ankommt vor dieſer verführeriſchen Teufelin, und er den armen Sünder nicht ſteinigen mag um eines Vergehens willen, zu dem die Verführung ſo verführeriſch war.

Die übrigen Luſtſpielchen, wie Le pour et le contre, le fruit défendu, la partie de Dames ꝛc. ſind zum größeren Theil allerliebſte Bluetten, die aber zu keiner eingehenden Beſprechung hinreichenden Stoff bieten. Der Roman, welcher nun folgt, Le roman d'un jeune homme pauvre, bleibt hinter La petite Comtesse ziemlich weit zurück. Zwar iſt es noch dieſelbe Grazie der Form, dieſelbe Sauberkeit der Ausführung, aber es ſind auch wieder dieſelben Perſonen, und die Erfindung erſcheint noch dürftiger, als ſonſt. Auch iſt die Löſung des Problems, wie ein verarmter junger Edelmann die Tochter und Erbin eines ſteinreichen Roturiers heirathen kann, ohne ſeine Ehre zu compromittiren, nicht eben ſehr geiſtreich. Er hat in einem Augenblick der Aufregung geſchworen, die Dame, die ihn übrigens liebt, nicht eher heirathen zu wollen, als bis er ſo reich iſt wie ſie, oder ſie ſo

arm wie er. Da es nun dem Autor allzu weh thut, seine Heldin den heroischen Entschluß, ihren Reichthum zu verschenken, wozu sie nicht übel Lust hat, ausführen zu lassen, und da der Held, welcher ein sehr moralischer junger Mann ist, sein stolzes Wort nicht brechen darf, die Leser aber doch offenbar in Verzweiflung geriethen, wenn die Beiden trotz alles Lamentirens sich schließlich doch nicht „kriegten," so muß einer alten Dame, die mit dem jungen enterbten Ritter in einer nur ganz zufälligen Verbindung steht, zur rechten Zeit eine ungeheure Erbschaft in Spanien (sehr bezeichnend!) zufallen und die Gute ebenso zur rechten Zeit sterben, um ihm ihre spanischen Schlösser vermachen zu können. Jetzt hat er eine Million — sie hat eine Million, macht zwei Millionen — die jungen Leute können sich heirathen.

Feuillet hat sich hier der bekannten Weise der französischen Dichter, ihren Lesern die unwahrscheinlichsten Dinge mit der ruhigsten Miene von der Welt aufzutischen, stammverwandtschaftlich angeschlossen. Dasselbe thut er auch sonst noch oft genug. In der „Dalila" bringt Roswein der Prinzeß Leonora ein Taschentuch, das sie ihm mit ihrem Bouquet zugeworfen, um Mitternacht auf ihre Villa. Er läßt sich melden; er wird angenommen. Daß die Dame dabei erwähnt, wie ihr die Zeit des Besuchs nicht ganz schicklich gewählt zu sein scheine, macht die Sache wo möglich noch schlimmer. In la Crise reist ein vielbeschäftigter Arzt, der im Anfang ausdrücklich versichert, höchstens zwei Stunden Zeit zu haben, blos um einer hübschen Dame zu gefallen, wie er geht und steht, mit ihr aus der Stadt fort, bleibt acht, vierzehn Tage auf dem Lande, ohne sich um seine armen Patienten mehr zu bekümmern, wie ein Adler um Maikäfer. Dergleichen grobe Zeichnungsfehler fallen bei Feuillet um so mehr auf, als sie in einem seltsamen Widerspruch mit seiner bis in die kleinsten Details sorgfältigen Malerei stehen. Zum Theil finden diese Verstöße in der leidigen, bei ihm sehr beliebten Manier, in Briefen und Tagebuchblättern zu erzählen, ihre Erklärung, wenn auch nicht Entschuldigung. Natürlich, wenn der Held handeln und denken und zugleich Buch über seine Handlungen und Gedanken führen soll, so müssen daraus die wunderlichsten Dinge entstehen. Da kann es ihm z. B. begegnen, daß er sich (wie im Jeune homme) den linken Arm bricht, und mit dem rechten schreiben muß, daß er sich den

linken gebrochen hat; oder einem Freunde berichten muß, daß seine Geliebte soeben im Nebenzimmer stirbt (wie in der Petite comtesse). Uebrigens ist es sehr begreiflich, weshalb gerade Feuillet dieser Art zu erzählen den Vorzug giebt. Seine Erfindungsgabe ist, wie wir gesehen haben, nicht eben bedeutend. Da ist es ihm nun sehr bequem, stets selbst auf der Bühne zu bleiben, um, wenn es mit seinen Acteurs nicht recht fort will, das Publikum durch mehr oder weniger geistreiche Betrachtungen in Form von Parabasen zu unterhalten. Diese Subjectivität, die ihn wie alle nicht im eminenten Sinne dichterische Naturen fortwährend nöthigt, hemmend in den raschen Gang der Handlung einzugreifen, verleitet ihn sogar, selbst in die Schauspiele Tagebuchblätter einzuschmuggeln. So kommt es, daß die Novellen halbe Schauspiele, und die Schauspiele halbe Novellen werden, in denen die Scene bald in einem Boot, bald in einem Wagen und überhaupt stets da ist, wo es dem Autor gerade paßt.

Bis hierher haben wir unsern Dichter auf seiner Laufbahn mit einer Achtung, welche man dem Talente nie versagt, und einer Sympathie, welche seine mannigfachen liebenswürdigen Eigenschaften rechtfertigen, begleiten können. Nach dem zuletzt genannten Werke aber tritt eine Wandlung mit ihm ein, die freilich auch ebenso gut oder besser ein neues und nothwendiges Stadium seiner dichterischen Laufbahn genannt werden kann. Feuillet hatte sich von seinem ersten Auftreten an als ein ächtes Kind seiner Zeit gezeigt, behaftet mit den vielen Schwächen und den mancherlei Vorzügen der Zeit: frivol, skeptisch, eitel, gefallsüchtig, aber auch anmuthig, gewandt, geistvoll und nicht ohne Herz und Sinn für das Gute und Edle. Es war vorauszusehen, daß ein so biegsamer und schmiegsamer Geist sich niemals in der Opposition befinden, niemals durch die Kraft und Leidenschaft des Propheten, des Reformators überraschen, vielmehr stets auf der Seite des gerade herrschenden Princips stehen und der Herold und Verkünder des gerade herrschenden Princips sein würde. Die Dichter von dem Schlage Feuillets müssen nun einmal mit dem großen Strome schwimmen, wenn sie sich überhaupt über Wasser halten wollen. Wohin sie der Strom führt, dahin stellen sie ihre Segel. Ist der Strom gnädig und hält sie in der Mitte fest, wo er tief und klar ist, so giebt's ein gar hübsches Schauspiel — das schwanke Schifflein mit den lustig

flatternden Wimpeln; wälzt der Strom aber trübe, ſchlammige Waſſer, die brauſend über Untiefen und Klippen rauſchen — dann iſt das ſchaukelnde, hülfloſe Ding ein gar kläglicher Anblick.

Feuillet nun hat das Unglück gehabt, mit ſeinem Talente in eine Entwickelungsphaſe ſeiner Nation hineinzuwachſen, die, wie ſelten eine, geeignet iſt, ein hübſches Talent zu ruiniren. Man kann ohne Uebertreibung ſagen, daß Feuillet, der Dichter, an dem Imperialismus zu Grunde gehen wird, vielleicht ſchon zu Grunde gegangen iſt, und wollten die Götter, der Imperialismus hätte keine ſchlimmeren Sünden auf dem Gewiſſen! Freilich, ein widerwärtiger Anblick iſt es immer, wenn die Geiſtbegabten, wenn die, welche durch Seelenadel, Bewußtſein des Talentes, durch die Achtung vor ſich ſelbſt und vor dem Richterſtuhle der Zeit doppelt und dreifach verpflichtet ſind, den Wagen des Götzen ruhig an ſich vorüberziehen laſſen, ſich in den Staub des Weges werfen, und mit der Stirne, die immerdar zum höchſten Ideal emporgerichtet ſein müßte, den Staub des Weges berühren, und leider geben uns nur zu viele Schriftſteller des heutigen Frankreichs dies häßliche Schauſpiel. Ihre Werke tragen in unverkennbarer Weiſe einen und denſelben Stempel, den wir, in Ermangelung einer anderen Bezeichnung, den Stempel des Imperialismus nennen möchten. Nicht alle charakteriſtiſchen Eigenſchaften der ſo abgeſtempelten Werke haften an der Oberfläche; im Gegentheil findet man einige nur durch eine ſorgfältige Analyſe; die meiſten freilich liegen ſo plump und frech da, daß auch das unbewaffnete Auge ſie noch bequem erkennen kann.

Das Hauptkennzeichen iſt, daß bei Werken dieſer Art der Schwerpunkt des Intereſſes, welches ſie erregen, nicht in ſie ſelbſt, ſondern in das Verhältniß fällt, in welchem ſie zu der actuellen politiſchen Situation, genauer noch: zu dem für den Augenblick ausgegebenen Mot d'ordre ſtehen; und daß, welche proteiſche Kunſt der Vermummung auch angewandt wird, immer die Glorification des Kaiſerthums des Pudels Kern iſt.

Die beiden Werke Feuillets, die noch zu beſprechen bleiben, „Sibylle" und „Montjoye," ſind nun ganz offenbar und unleugbar in dem obigen Sinne imperialiſtiſch abgeſtempelt.

Die Heldin des erstgenannten Werkes, eines Romans, ist ein junges, schönes und (was sich bei Feuillet eigentlich von selbst versteht) unermeßlich reiches, unsäglich liebenswürdiges Mädchen, von einer so absonderlichen Frömmigkeit, daß sie es nicht über das Herz bringen kann, ihren Geliebten, einen (im Feuillet'schen Geschmack) durchaus edlen Charakter zu heirathen, weil er aufrichtig genug ist, zu bekennen, daß er nicht an einen geoffenbarten Gott glaube. Da die jungen Leute nun sich viel zu sehr lieben, als daß sie ohne einander leben könnten, der Dichter aber (der sich durchweg auf den Standpunkt seiner Heldin stellt) eine so unheilige Ehe nicht einzusegnen vermag, so bleibt ihm nichts übrig, als die Sache so einzurichten, daß das Liebespaar sich eines Nachts im Walde verirrt, die Heldin sich dabei ein Sumpffieber holt, und ihr Geliebter, in der Raserei der Verzweiflung, am Lager der Sterbenden zum Apostaten des Wissens und Neophyten des Glaubens wird. Nun kann der Priester, der zugegen ist, wenigstens beten: „Lieber Gott, Gott der Liebe! Du weißt, wie sehr sie sich geliebt — und wie sehr sie gelitten haben! — Mögen diese beiden Seelen, die einander so würdig sind und welche Du jetzt trennen willst, eines Tages in der Ewigkeit vereinigt werden! Und segne Du, was ich in Deinem Namen verspreche."

Man traut seinen Augen kaum! Ein Gott der Liebe, der zwei gute, einander würdige Seelen, die sich sehr lieben, trennen, aus höheren theologischen Rücksichten trennen muß, um sie, nachdem sie sich (oder genauer: er sie) zu Tode gequält, hinterher in einem mystischen Jenseits zu vereinigen — einen solchen Nonsens wagt ein Dichter in der Sprache Molière's, Rousseau's und Voltaire's zu plaidiren, ohne fürchten zu müssen, von der Bühne heruntergezischt zu werden! Was soll man von einem solchen Publikum, was soll man von dem Dichter sagen? besonders von dem letzteren! Ist es wahrscheinlich, ist es auch nur denkbar, daß der blasirte Liebling der Salons, der freilich Zeit seines Lebens die Dame Ehrbarkeit feierlich am Arm geführt, aber noch jedes Mal verständnißinnig mit den Augen gezwinkert hat, wenn die Dirne Frivolität ihn im Vorüberhuschen mit dem Ellbogen streifte, wirklich und allen Ernstes unter die Frommen gegangen ist? daß es wirklich seine wohlerwogene feste Ueber-

zeugung ist: nicht der Edelmuth des Herzens, ein klarer Verstand, eine aufrichtige, tiefe Liebe, sondern die officielle kirchliche Gläubigkeit sei die einzig unerschütterliche Basis einer glücklichen Ehe! — Ist dies denkbar?

Schwerlich! und wahrscheinlich würde Niemand eine solche Zumuthung, wenn man sie ihm in purem Ernst machte, so lächerlich finden, wie der Dichter selbst. Im Grunde glaubt auch das Publikum (wenigstens der einigermaßen verständige Theil desselben) nicht an diese Farce. Für wen also wird sie eigentlich aufgeführt? und warum findet sie dennoch eine solche Beachtung, daß binnen wenigen Wochen drei, vier Auflagen des Buches nöthig werden? Dazu kommt, daß der Roman — wie das bei allen Werken der Fall ist, auf denen der Fluch des Abfalls von dem Geiste der Wahrheit ruht — trotz der sauberen Zeichnung der Charaktere, trotz der nicht geringen Kunst der Composition, trotz der Feinheit der Sprache nicht blos ein verkehrtes, verfehltes, kindisches, sondern auch im eminenten Sinne langweiliges Buch ist — und dennoch! dennoch!

Hier giebt es nur eine Erklärung. Das Publikum kennt sehr wohl des Dichters intime Relation zum Hofe, das Publikum weiß, daß eine gewisse hohe, durch ihre Frömmigkeit ausgezeichnete Dame den Dichter mit ihrem ganzen Wohlwollen beehrt. Wie ist es anders möglich, als daß die hohe Dame den tiefsten Abscheu vor der Fanny- und Mogador-Literatur hat? daß die Demi-monde ihr ein Scheuel und Gräuel ist? daß sie den ihr ergebenen, von ihr bevorzugten Dichter bittet, diesem Gräuel ein Ende zu machen, dem verblendeten Volke zu zeigen, wie eine wahrhaft schöne Seele denkt, fühlt? daß sie den Dichter bittet, einen Roman zu schreiben, den auch les jeunes demoiselles lesen können, einen Roman, in welchem die Heldin so sanft, so gut, so wohlthätig, so rein, so strenggläubig ist, wie — nun ja, wie die Dame, die wahre Dame sein muß, wie die Auftraggeberin gern zur größeren Ehre Gottes in den Augen des süßen Pöbels erscheinen möchte.

Angenommen nun, Feuillets „Sibylle" wäre dieser Roman, so ist es doch selbstredend, daß derselbe kein gewöhnlicher Roman ist, sondern vielmehr ein Manifest, eine (und noch dazu bestellte) Predigt, ein Glaubensbekenntniß, ein allerhöchstes pikantes Glaubensbekenntniß, hinter dem, wer

weiß was, ſtecken mag, und das man alſo leſen muß, auf alle Fälle leſen muß!

Oder man denke ſich folgenden Fall.

In dem intimen Cirkel, welchen eine allerhöchſte Perſon um ſich verſammelt, und zu dem auch unſer Dichter zugelaſſen zu werden die Gnade hat, kommt die Rede unter anderem auf den Hauptvorwurf, welchen alberne Ideologen dem Imperialismus machen, nämlich, daß er die materialiſtiſche Richtung der Zeit entſchieden begünſtige, ja daß er die wahre Incarnation eben dieſer Richtung ſei. Im Grunde ſeines Herzens iſt nun freilich ein Jeder in dem Kreiſe überzeugt, daß dieſer Vorwurf eigentlich gar kein Vorwurf, daß, wer ſich ein großes Vermögen machen oder einen Thron erobern kann, und aus dieſen oder jenen Gewiſſensſkrupeln davon abſteht, ein Narr oder ein Feigling, oder Beides iſt — aber in den Augen der großen Menge, die — glücklicherweiſe! — noch immer an jenen Gewiſſensſkrupeln laborirt und eben deshalb ewig die große Menge bleiben wird, iſt eine ſolche üble Nachrede immer unbequem, und wenn es ein Mittel gäbe, den böſen Leumund zum Schweigen zu bringen — denn, ſehen Sie, meine Herren, die Moral, die öffentliche Moral! man muß ſie begünſtigen, öffentlich begünſtigen! Unſere Literatur iſt zu frivol geworden. Wir müſſen eine moraliſche Literatur ſchaffen; gerade von uns muß auch nach dieſer Seite hin eine neue Aera datiren. Sie (meine Herren von der Feder) müſſen rühriger ſein, obgleich ich gern und dankbar anerkenne, daß Ihr Talent ſich in einigen Fällen bewährt hat. Die Geſchichte der ſchönen Seele, die uns neulich unſer Freund hier erzählte, war trefflich, rührend; nur ſollte er uns auch die andere Seite der Medaille zeigen, neben den Engel den Teufel malen, eine Vogelſcheuche für die Spatzen, einen hartgeſottenen Sünder, einen Börſenſpeculanten natürlich, wie ihn ſich der Pöbel denkt, „einen jener freien und ſtarken Geiſter, an denen dies Jahrhundert keinen Mangel hat — für den, mit Ausnahme der großen Moral, der Moral des Erfolges, Alles unter der Sonne Aberglaube, Dummheit, Vorurtheil iſt! Gerechtigkeit, Ehre, Gewiſſen, Gott — poetiſches Lariſari und Kinderei, vorausgeſetzt, daß das poſitive Geſetz, daß die Polizei ſich keinen Einſpruch erlaubt! — Die Einfältigen und Schwachen ſtolpern mühſam auf der rauhen Straße des Lebens vorwärts, denn bei jedem Schritte werden ſie durch

irgend einen Scrupel, durch irgend eine Regung des Herzens oder Gewiſſens aufgehalten. — Die Starken überholen ſie während deſſen, treten ſie in den Staub und gelangen an's Ziel! Die Schwachen fühlen ihre Augen ſich feuchten, und ihre ſchlimmſten Leidenſchaften entſchwinden bei dem bloßen Gedanken an ihre Mutter, ihre Frau, ihr Kind. — Die Starken würden ihren Ehrgeiz, ihr Vergnügen verfolgen, und ginge ihr Weg über den Leib ihres Vaters, über die Ehre ihrer Tochter! — Ein Wort, ein Ruf, ein Stück zerriſſener Seide macht das Herz der Schwachen ſchlagen und ſie ſtürzen ſich in den Tod für ihren Glauben, für ihr Vaterland, während die Starken die öffentliche Gefahr zum Gegenſtand ihrer Speculationen machen und auf Hauſſe manövriren in dem Augenblick, wo der Staat zu Grunde geht! — Das iſt unſer heutiges Geſchlecht! — Nun wohl, ſei glücklich! — Was mich betrifft, ſo will ich lieber verhungern, als die Freuden und den Ruhm der Welt um einen ſolchen Preis erkaufen, verhungern in dem Schmutz des Rinnſteins — den Himmel über mir — und in mir, in meinem Herzen, ein Stück Glaube und Hoffnung!" —*)

Bringen Sie uns das in ein Schauſpiel! Das muß wirken. Und vergeſſen Sie nicht, ein wenig hervorzuheben, wie der Imperialismus, weit entfernt, dergleichen Miasmen zu erzeugen, im Gegentheil die Atmoſphäre reinigt; wie wohlthätig für einen überfüllten, hypertrophiſchen Körper der Geſellſchaft ein kleiner Aderlaß iſt, wie nervenſtärkend ſo ein geſunder Krieg — Blut und Eiſen, Magenta und Solferino — ich denke, Sie wiſſen jetzt, wie ich das Ding angefaßt ſehen möchte. —

Wenn Feuillets Schauſpiel „Montjoye" nicht auf dieſe Weiſe entſtanden iſt, ſo hätte es doch ſo entſtehen können. In der That iſt an dieſem Stücke die Geneſis, der intime Zuſammenhang, in welchem daſſelbe mit dem herrſchenden Regime ſteht, der Eifer, mit welchem es für die Beglückungstheorien des Napoleonismus Propaganda zu machen ſucht, das einzig Intereſſante. Im Uebrigen iſt es ein langweiliges Stück in fünf langen, ſich mühſelig hinſchleppenden Acten, voller Unwahrſcheinlichkeiten, Uebertreibungen, voller plumper Contraſte, verdächtiger Effecte und nicht minder verdächtiger

*) Montjoye. IV. 10.

Moral, ganz im Charakter des Genre, welches Schiller für ewig mit dem bekannten Diſtichon gebrandmarkt hat.

Es iſt nur zu begreiflich, daß, wenn in einem Staate Vieles faul iſt, der Athem ſeiner Dichter ſchwerlich ganz rein ſein kann; nur zu begreiflich, und doch wie traurig, wie demüthigend, wie entmuthigend! Iſt nicht der babyloniſche Thurm der modernen Cultur, an dem wir Alle bauen, ſo rieſig in die Breite und Höhe gewachſen, daß kein Einzelner mehr das Ganze zu überſchauen vermag, daß keiner mehr recht weiß, was ſie drüben ſchaffen, und ob auf der andern Seite nicht ebenſo viel wieder einfällt, als hier gebaut wird, daß jeder Handwerker nur noch ſeine allernächſten Nachbarn kennt? Wer ſoll denn nun in uns, den Handwerkern, das Gefühl der Gemeinſchaft, der Brüderlichkeit, ohne das zuletzt doch Alles in's Stocken geräth, wach erhalten, wenn nicht der Dichter? Dies Gefühl zu wecken, wo es ſchläft, es wach zu erhalten, wo es lebendig iſt, war von jeher ſein ſchöner Beruf und iſt es heute mehr als je. Er ſoll uns den trüben Gedanken, daß all unſer Wiſſen und Schaffen doch nur Stückwerk ſei, durch ſeine Melodien verſcheuchen, er ſoll uns die verlorne Harmonie der Seele wiedergeben. Er ſoll uns, die wir uns in den Widerſprüchen des Lebens wie in tückiſchen Schlingen fangen, die wir an Hemmniſſen aller Art, welche wie Schlagbäume unſern Weg verſperren, die Hände blutig ringen — mächtig ergreifen und mit ſich hinauftragen in eine Höhe, von der herab des Königs Scepter und des Bettelmanns Stab gleicherweiſe nur als Inſignien menſchlicher Gebrechlichkeit erſcheinen, und aller Erdenjammer nur wie blaue Schatten, die über eine ſonnenhelle Landſchaft jagen. Er ſoll ſich mit den Zöllnern und Sündern zu Tiſch ſetzen und durch gute, mitleidsvolle, tröſtende Rede ihr bittres Sclavenmahl verſüßen, daß ihnen iſt, als ſpeiſten ſie aus goldenen Schüſſeln an der Tafel der ewigen Götter; und in den Prunkſaal des Tyrannen ſoll er treten, und an die Marmorwand geheimnißvolle, fürchterliche Worte ſchreiben, daß dem Herrn über Leben und Tod graut vor ſeiner eignen Herrlichkeit. Das ſoll der Dichter, das thaten die Dichter, die großen Meiſter der herrlichen Kunſt, denen die dankbare Menſchheit einen Platz in ihrem Pantheon anwies!

Wollen wir damit geſagt haben, daß wir nur die Geiſtesrieſen, von denen in Jahrhunderten einer unter uns aufſteht,

in dieſem Pantheon ſehen mögen, und alle Anderen ohne Weiteres zu den Todten werfen? Keineswegs. Die Breite des Lebens mit heiterem Auge zu überſchauen, geſtattete nur Wenigen ein günſtiges Geſchick, und nicht vielen ward die dämoniſche Divinationsgabe, der ein Knochenſplitter genügt, aus ihm das ganze Skelet zu conſtruiren. Es giebt auch Andere, bei deren Geburt ſich dieſe oder jene Fee nicht eingeſtellt hatte, Andere, von denen Einer ſingt:

Jeté sur cette boule,
Laid, chétif et souffrant,
Etouffé dans la foule,
Faute d'être assez grand —

und doch ſprechen wir ihre Namen mit Ehrfurcht und Liebe aus, und doch nennen wir ſie Poeten. Warum? Weil ſie den Mittelpunkt, in welchen zuletzt alle Radien führen: das Herz des Menſchen zu treffen wußten; weil ihnen trotz des kleinen Kreiſes, den ihr Auge überſah, die große Wahrheit aufgegangen war, daß alles Vergängliche nur ein Gleichniß iſt; weil ſie ſich nicht irren ließen durch den Maskenſcherz des Weltgeiſtes, des ewig gleichen, der ſich hinter die Dinge ſteckt, die ewig wechſelnden; weil ſie überall dem geheimnißvoll-offenbaren Gedanken der Gott-Natur nachſpürten, bis ſie ihn fanden, und ſich an ihm durchglühten und mit ſich ihre Menſchenbrüder.

Und Octave Feuillet dringt nur ſehr ſelten bis zum Centrum, bis zum Herzen; faſt immer hält er die Maske für das wahre Angeſicht, nur zu oft zeigt er eine kindiſche Freude an den bunten Lappen, mit denen der nackte Leib verhüllt iſt. Er kann ſich nicht mit den Sündern zu Tiſch ſetzen, wenigſtens nicht mit den armen Sündern, denn er weiß gar nicht, wo ſie wohnen; dafür darf er aber der Protection ſehr reicher — Leute gewiß ſein. Will Octave Feuillet lieber für den Hof als für ſein Volk ſchreiben — wohl! Jeder ſehe, wo er bleibe! aber er bedenke auch, daß Niemand zweien Herren dienen, und daß eine Kaiſerin zwar Vieles verleihen kann, aber nicht — die Unſterblichkeit.

Affaire Clémenceau.

1867.

Für den denkenden Freund der Literatur ist es eine zweifellos erfreuliche Thatsache, daß der moderne deutsche Roman sich ehrlich bemüht, seiner Aufgabe gerecht zu werden, die keine andere ist und sein kann, als: ein Bild der Kultur der aktuellen Gesellschaft in großem Maßstabe zu geben, oder, in Shakespeare's Worten zu sprechen: „dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Ausdruck seiner Gestalt zu zeigen." Ob diese redlichen Bemühungen von dem wünschenswerthen Erfolg gekrönt sind, oder, wenn dies nicht der Fall ist, wie weit man noch von dem erstrebten Ziele hält — das sind Fragen, die der Eine so, der Andere anders beantworten wird, ohne daß der Werth des Faktums dadurch wesentlich modifizirt erschiene. Genug, daß wir auf dem rechten Wege sind, und daß es voraussichtlich nur eine Frage der Zeit ist, wann eine lebenswerthe Gegenwart vollkommen würdig geschildert werden wird.

Wesentlich anders ist der Stand der Dinge bei unseren Nachbarn, den Franzosen. Von der hohen Warte, die unsere Dichter erklimmen müssen, um für die mächtigen Dimensionen der deutschen Kulturarbeit die großen Perspectiven zu finden, ist für den Franzosen nicht die Rede; von dem Eifer, mit welchem unsere Dichter alle Ecken und Winkel des Vaterlandes durchforschen, um für die neue Einrichtung unserer Zustände alles noch irgend Brauchbare und Passende heranzuziehen und zu sichern, weiß der Franzose nichts; oder derjenigen, welche solche Tendenzen verfolgen, sind doch nur äußerst wenige. Eugène Sue und noch mehr seine Nachfolger haben in ihren Romanen die Ventilation der socialen Fragen wesentlich zu ganz verwerflichen Zwecken benutzt; George Sand in ihren Dorfgeschichten und Kulturromanen ist fast ohne Nachfolger geblieben, und von dem neuesten bedeutenderen Versuch in dieser Richtung: den „Misérables"

des Victor Hugo kann man viel Gutes eben auch nicht sagen. Die Unfähigkeit des Autors, bei der Sache zu bleiben, seine unausrottbare Neigung zu dem Fratzenhaften, Ungeheuerlichen, Unmöglichen machen das Buch, in den Augen des Kunstsinnigen wenigstens, zu einem gänzlich verfehlten Werke. Man hat bei demselben und bei ähnlichen Büchern immer das Gefühl, als ob der Franzose, sobald er von dem Macadam der Pariser Boulevards herunterkommt, sofort in's Bodenlose der Fieberphantasien versinken, oder auf den Sand der trostlosesten provinzialen Langeweile gerathen müsse, wie sie Balzac in seinen Illusions perdues, oder Flaubert in seiner „Madame Bovary" so meisterhaft schildern.

Der Grund davon ist unschwer zu finden. Er liegt in der Thatsache, daß sich alles geistige Leben Frankreichs in Paris concentrirt hat, oder doch wenigstens von Paris seine Anregung, das Mot d'ordre empfängt. Es ist dies dieselbe straffe Centralisation auf dem Felde der Wissenschaft, der Literatur, der Kunst, die auf dem Gebiete der Verwaltung in Frankreich bekanntlich zur höchsten Höhe getrieben ist, und hier wie dort die traurigsten Folgen hat, Folgen, welche die erleuchteten Köpfe der Nation mit den ernstesten Besorgnissen für die Zukunft ihres Landes erfüllen. „Ehemals," ruft Feuillet in seinem neuesten Werke,*) „ehemals gab es zwischen dem Rhein (sic!), den Alpen und den Pyrenäen ein großes Land, welches nicht blos durch seine Hauptstadt, sondern auch durch sich selbst lebte, dachte, handelte. . . . Es hatte einen Kopf ohne Zweifel, aber es hatte auch ein Herz, Muskeln, Nerven, Adern, — und Blut in den Adern, und der Kopf verlor nichts dabei! Es gab ein Frankreich! Die Provinzen hatten eine allerdings untergeordnete, aber wirkliche, thätige, unabhängige Existenz. Jedes Gouvernement, jede Intendanz, jedes parlamentare Centrum war ein Heerd lebendiger Intelligenz. Die großen provinzialen Institutionen, die lokalen Freiheiten übten die Geister, stählten die Charaktere und bildeten Männer. Wenn das Frankreich von ehemals centralisirt gewesen wäre, wie das Frankreich von heute, niemals würde eine Revolution stattgefunden haben, niemals! denn es hätte keine Männer gegeben, sie zu machen. Woher, frage ich, kam jene bewunderungswürdige Auswahl vom Kopf bis

*) Mr. de Camors par O. Feuillet. 3. édition p. 134 ff.

zum Fuß bewaffneter Intelligenzen und heroiſcher Herzen, welche die große Bewegung von 89 plötzlich an's Licht brachte? Rufen wir uns in das Gedächtniß die berühmteſten Namen jener Zeit: Rechtsgelehrte, Redner, Soldaten! Wie viele aus Paris? Alle kamen ſie aus der Provinz, aus dem fruchtbaren Schooße Frankreichs. . . . Auf dem Punkte, bis zu welchem unſere, der Macht und des Anſehens entkleideten provinzialen Funktionen heute herabgedrückt ſind, ſowohl in der adminiſtrativen, wie in der juriſtiſchen Sphäre, ſind ſie nicht mehr, wie ehemals, Mittelpunkte des Lebens, des Wetteifers, der Aufklärung; Schulen für den Bürger, Ringplätze männlichen Geiſtes; . . . ſie ſind nur noch ſeelenloſes Räderwerk . . . aber weshalb uns beklagen! Uebernimmt es nicht Paris, für uns zu leben, zu denken? Würdigt es uns nicht, jeden Morgen, wie einſtens der Römiſche Senat der ſuburbaniſchen Plebs, uns unſere Nahrung für den Tag hinzuwerfen, Brod und Vaudevilles, panem et circenses! — Ja, das iſt die Gegenwart nach ſolcher Vergangenheit, das iſt das Frankreich von heute! . . . Eine Nation von vierzig Millionen Seelen, welche jeden Morgen von Paris das Loſungswort erwartet, um zu wiſſen, ob es Tag oder Nacht iſt, ob es lachen oder weinen ſoll! Ein großes Volk, einſt das edelſte, das geiſtreichſte der Welt, das in einem Chore an demſelben Tage, zur ſelben Stunde, in allen Salons, in allen Winkeln denſelben albernen Bummelwitz wiederholt, der den Tag vorher aus dem Koth der Boulevards erblüht iſt! Nun wohl! ich ſage, daß dies entwürdigend iſt, daß Europa darüber die Achſeln zuckt, daß es ſchlecht und verderblich iſt, auch für Paris, welches ſein Glück berauſcht, welches ſeine Ueberfülle erſtickt, und welches in ſeiner ſtolzen Vereinſamung, und in dem Götzendienſt ſeiner ſelbſt etwas wird, das dem Chineſiſchen Reich ähnlich iſt, dem Reich der Mitte . . . der Heerd einer überhitzten, verdorbenen, kindiſchen Civiliſation.*)

*) Es verdient bemerkt zu werden, daß dieſe glänzende und kühne Diatribe gegen die Centraliſation ausläuft in einen Anruf an — den Kaiſer, der dieſem ſchmachvollen Zuſtand ein Ende machen ſoll, und dem der ſchönſte Lohn für das „große und nicht gefahrloſe“ Werk verheißen wird, wenn er ſieht, „wie Frankreich, gleich dem Lazarus, ſich aus ſeinen Umhüllungen und aus ſeinem Schweiß-

Wenn Feuillet hier hauptſächlich auf die politiſchen Inkonvenienzen der bis zum Aberwitz getriebenen Centraliſation zielt, ſo ſind die Nachtheile, welche der Literatur aus dieſem Zuſtand der Dinge erwachſen, in ihrer Art nicht minder groß; ſind um ſo größer, je weniger leicht die freie Kunſt eiſernen Zwang erträgt. Muß es nämlich ſchon als ein Unglück für die franzöſiſche Literatur betrachtet werden, daß alle dichteriſchen und ſchriftſtelleriſchen Kapazitäten in Paris verſammelt ſind, oder mit leidenſchaftlicher Energie aus der Provinz nach Paris ſtreben, ſo iſt es ein noch viel ſchwereres, daß alle dieſe viel zu nahe aneinander gepflanzten Bäume nun auch ihre Nahrung beſtändig aus demſelben Boden ſaugen wollen. Paris und immer wieder Paris — das iſt der Schauplatz in allen dieſen Romanen; wenn wir wirklich einmal aus der heißen, ſtaubigen Atmoſphäre der Hauptſtadt in die Provinz oder in's Ausland (meiſtens Italien) geführt werden, ſo iſt es, als ob in einem menſchenüberfüllten Salon durch ein unverſehens geöffnetes Fenſter die friſche Luft hereinſtrömt.

Und dann, wenn man ſagt: Paris ſei der Schauplatz, ſo darf man darunter auch bei weitem nicht ganz Paris, ſondern eigentlich nur das verſtehen, was der Pariſer „tout Paris" nennt, d. h. die paar Tauſend, oder ſagen wir: die Hunderttauſend der glücklichen Beſitzenden, gleichviel, aus wie lautern oder unlautern Quellen dieſer Beſitz fließt: die „ſchönen Reſte" des alten landeingeſeſſenen Adels, die Marquis der Reſtauration, die Herzöge und Grafen des alten und neuen Kaiſerreichs, Großwürdenträger, Finanzleute, Banquiers, Börſenſpekulanten, Unternehmer, Armeelieferanten, Schwindler, Roués, Freudenmädchen: die ganze und die halbe Welt mit einem Worte, und, als gelegentlichen Gegenſatz und Schlagſchatten, die Unterwelt, deren legitime Vermittelung mit der Oberwelt die Polizei freundlich übernimmt.

Aus dieſen Kreiſen, und aus dieſen Kreiſen allein, nimmt der Romandichter ſeine Stoffe, und wer mag ihm das, wie die Sachen nun einmal liegen, ſo ſehr verdenken? Abgeſehen davon, daß er ſelbſt, in engerem oder lockerem Verbande, zu dieſen Kreiſen gehört, und alſo am beſten ſchildern zu können

---

tuche erhebt, und ihn begrüßt!!" Es iſt wohl unnöthig, über die tragi-komiſchen circulus vitiosus, deſſen ſich die Logik des poetiſchen Politikers hier ſchuldig macht, ein Wort zu verlieren. A. d. V.

glaubt, was er am intimſten kennt, weiß er nur zu wohl, daß ein Buch, welches „ganz Paris“ intereſſant, charmant, hinreißend findet, auch ganz Frankreich intereſſiren, charmiren, hinreißen wird: „ganz Paris“ aber — in der kindiſchen Vergötterung ſeiner eigenen Herrlichkeit (ſiehe Feuillet!) — ſich für nichts intereſſirt, als eben — für ſich ſelbſt. Iſt es nun zum Verwundern, wenn die Sujets der franzöſiſchen Romane ſich zum Ueberdruß und zum Ekel wiederholen, wenn immer und immer wieder — als wäre es ein Schattenſpiel an der Wand — dieſelben Figuren erſcheinen: die legitimiſtiſche Marquiſe aus dem Faubourg Saint Germain, der moderne Börſenmenſch aus der Rue Lafitte, der philoſophiſche Doctor, der im quartier latin „unter dem Dache“ wohnt, der Chaſſeur-Kapitän, der ſich das Kreuz der Ehrenlegion in Afrika geholt hat, die fameuſe Lorette, die das Bois de Boulogne durch den Glanz ihrer Equipage in Aufruhr bringt u. ſ. w. u. ſ. w.? Iſt es zum Verwundern, wenn der kluge Autor ſich den Wünſchen und Intereſſen ſeines Publikums akkomodirt, wenn es ihm viel mehr darauf ankommt, pikant zu ſein, als wahr, unterhaltend, als tief; wenn er die Geſellſchaft nicht bei der Arbeit aufſucht, wo er ſie nicht antreffen würde, ſondern beim Genuſſe, wo er ſicher iſt, ſie zu finden; wenn er der Analyſe der großen politiſchen und ſocialen Fragen, die ſein blaſirtes Publikum langweilen und die Regierung beunruhigen dürfte, gefliſſenlich aus dem Wege geht? und er nun, in Folge dieſer feigen, würdeloſen Enthaltſamkeit von Allem, was dem Herzen des Bürgers, des Patrioten theuer und heilig iſt, Produkte hervorbringt, die den Stempel einer kindiſch gewordenen Civiliſation auf der flachen Stirn tragen?

Und dieſes geiſtlos ermüdende Wiederkäuen deſſelben Unterhaltungsſtoffes iſt nicht die einzige und nicht die ſchlimmſte Folge der franzöſiſchen Centraliſation auf dem poetiſchen Gebiete. Es gehört nicht der Scharfſinn eines gewitzten Pariſer Autors dazu, um bald herauszufinden, daß, wenn ſein Publikum auch immer die gleichen Gerichte haben will, es keineswegs gewillt iſt, dieſelben immer in der gleichen Form aufgetiſcht zu bekommen. Es gilt alſo, zu dem abgeſtandenen und überſtändigen Braten pikanteſte Saucen nach neuen, unerhörten Recepten zu erfinden. Und in der That gipfelt das Genie der literariſchen Kochkünſtler an der Seine in der Mixtur dieſer Saucen aus den prickelndſten Ingredienzen.

Ein Gatte, der auf den Liebhaber seiner Frau eifersüchtig ist — wie verbraucht! stellen wir die Sache auf den Kopf und schildern wir den auf den Gatten eifersüchtigen Liebhaber und schildern wir vor Allem seine Leidenschaft als vollkommen legitim!*)

Diese totale Umkehrung aller Ansichten, Begriffe und Verhältnisse, welche die übrige civilisirte Menschheit als die feststehende Basis ihrer Existenz proklamirt hat, ist das große Schema, nach welchem die Mehrzahl der modernen französischen Romane gearbeitet ist. Sonderbarer aber sehr erklärlicher Weise hat man damit nun nichts erreicht, als daß die Monotonie, der zu entfliehen, man so vielen Scharfsinn aufbot, glücklich wieder hergestellt wurde; freilich die Monotonie des Bizarren, Blendenden, Ungeheuerlichen, die aber schließlich eben so langweilig, wo nicht noch langweiliger wird, als die des Hergebrachten, Alltäglichen. Wer mag sich noch für Freudenmädchen, die, wenn man genauer hinsieht, einen Heiligenschein um den Kopf, wer für die biederen Gurgelabschneider, die Herz und Messer an der rechten Stelle haben, für die gefühlvollen Väter, die sich für ihre lieben Söhne zu einem „Mistbeet" machen,**) für die hartgesottenen Börsenmenschen mit dem Veilchenbouquet der Sentimentalität im Knopfloch***) interessiren? Daß Puppen aus Holz und Draht die Beine auf den Rücken nehmen, oder den Kopf unter dem Arm tragen können, ist, Alles wohl erwogen, nicht so übermäßig merkwürdig.

Freilich, wie so oft in menschlichen Dingen, liegt auch hier das Licht dicht neben dem Schatten. Dies Licht, das so manche, sonst leidlich gesunde Augen gegen den inneren Unwerth vielbewunderter, französischer Romane blind macht, ist die unvergleichliche Virtuosität, mit welcher jene Autoren die Oberfläche des Gesellschaftslebens zu schildern verstehen — eine Virtuosität, die sich mit der oben angedeuteten Verschiebung, ja völligen Umkehrung der großen moralischen Gesichtspunkte sehr wohl verträgt. Allerdings auch nur bis zu einer gewissen Grenze, denn schließlich muß die innere Unwahrheit die gefällige, bescheidene, der Wirklichkeit möglichst genau an-

*) Siehe die „Fanny" des Feydeau.
**) Siehe den „Giboyer" des Augier.
***) Siehe den „Montjoye" des Feuillet.

gepaßte Form zerstören und sich in unwahrscheinlichen Situationen, unmöglichen Scenen, unsinnigen Handlungen, in falschem Pathos, sophistischen Sentenzen, in tönenden Phrasen Luft machen, gerade so wie einen innerlich hohlen oder verlogenen Menschen der feinste Schliff weltmännischer Manieren, die sorgfältigst gewählte Weise des Ausdrucks auf die Dauer nicht schützen kann. Deshalb kommt es auch, daß uns die letzten Kapitel so manches französischen Romans, den wir bis dahin mit Vergnügen, vielleicht mit Entzücken gelesen hatten, oft so gründlich enttäuschen. Der fürchterliche Schluß nämlich, jene untrügliche Probe des Exempels, bringt jeden unwillkürlichen Rechenfehler und jede geflissentliche Unterschiebung unerbittlich zum Vorschein. Nun soll gerettet werden, was kann, und der Taschenspieler schrickt in seiner Angst, das Kunststück noch zuguterletzt kläglich mißglücken zu sehen, vor keiner noch so groben Täuschung, vor keiner noch so plumpen Zumuthung an den Glauben seiner Zuschauer zurück. Zwei mal zwei ist fünf, weiß ist schwarz, ein Würfel ist eine Kugel und — le tour est fait!

Innerhalb jener Grenzen aber — und ein vorsichtiger Künstler weiß sie ziemlich weit zu ziehen — welche Gewandtheit, welche Grazie und welcher Geist! Wie scheinbar so mühelos das Alles ineinander greift, ineinander paßt! wie sich das Eine so ungezwungen aus dem Andern entwickelt! wie leicht und sicher sich diese Menschen bewegen! wie schicklich sie sich ausdrücken! wie musterhaft das Alles in Scene gesetzt ist! mit welcher schwindelerregenden Kühnheit der Autor auf seine Ziele losgeht! Welcher Leser sollte daran nicht seine Freude haben! und — wenn er zufällig ein Deutscher ist — seinen heimischen Autoren einen möglichst großen Theil so vorzüglicher, so liebenswürdiger Eigenschaften wünschen!

Indessen, wir müssen, wenn wir billig sein wollen, einräumen, daß die Schuld, in diesen Dingen hinter den Franzosen zurückzustehen, nicht ohne Weiteres unseren Dichtern zugeschoben werden darf. Es ist leicht, kühn auf sein Ziel loszugehen, wenn man von vornherein die Vorsicht gebraucht hat, es nicht allzuhoch zu stecken, und man überdies mit den Mitteln, wie etwa dorthin zu gelangen wäre, nicht eben wählerisch ist. Es ist keine so schwere Aufgabe, eine Gesellschaft zu schildern, die schon längst ihre Sitten, ihre Gewohnheiten in durchaus feste und doch vollkommen bequeme Formen ge-

goſſen, ſchon längſt ihre Sprache zu dem paſſendſten Vehikel einer leichten, gefälligen Mittheilung ausgebildet, ja ſelbſt ihr Denken und Empfinden gewiſſermaßen auf einen Grundton abgeſtimmt hat. Dazu rechne man die Thatſache, daß die Revolution den Franzoſen, als Abfindung für die nicht errungene Freiheit, wenigſtens eine Art von geſellſchaftlicher Gleichheit brachte, eine gewiſſe Leichtigkeit des Verkehrs der verſchiedenen Klaſſen der Geſellſchaft untereinander, die den Schilderern eben dieſer Geſellſchaft ganz außerordentlich zu gute kommt. Er findet ſo zu ſagen auf der Straße, wonach unſere Autoren wer weiß wie tief graben und mit der Wünſchelruthe ſuchen müſſen, wobei es denn leicht ſich ereignen kann, daß die Wünſche unerfüllt bleiben und die Ruthe hinterher von dem unnachſichtigen Kritiker weidlich geſchwungen wird.

Und noch ein Umſtand iſt, deſſen man allerdings nicht gern Erwähnung thut, und den man doch nicht auslaſſen darf, wenn man die Liſte der Für und Wider des Falls vollſtändig haben will. Freudigkeit iſt die Mutter aller Tugenden, alſo auch der ſchriftſtelleriſchen — Freudigkeit, die in dieſem Falle weſentlich durch die Behaglichkeit der äußeren Lage, zum mindeſten durch die Freiheit von der Sorge um die Exiſtenz bedingt, ja in gewiſſem Sinne mit derſelben identiſch iſt. Denn Weniges trägt — unter übrigens günſtigen Vorausſetzungen — ſo zur Vollendung eines poetiſchen Werkes bei, als die Gewißheit des Autors, es ruhig in ſich ausreifen laſſen zu können, jede gute Stunde dem geliebten Werke widmen und zur böſen Stunde ruhen zu können. Wie viele deutſche Autoren ſind denn aber in dieſer glücklichen Lage? wie viele giebt es denn, auf deren Schwelle nicht die Schattengeſtalt der Sorge kauert? Oder wem wäre es nicht bekannt, daß kein Volk ſeinen Autoren ſo kümmerlichen Dank weiß, wie das „Volk der Denker und Dichter“? Denn, mag der hier und da noch dem alten Schlendrian huldigende deutſche Buchhandel auch ſeinen Theil an der Schuld haben, — am meiſten ſchuldig iſt doch das Publikum, welches, im Ganzen und Großen, keine Ahnung davon zu haben ſcheint, daß es Verpflichtungen gegen ſeine Dichter hat, daß es eine Schmach iſt, die Werke ſeiner liebſten Autoren in unſauberen Leihbibliotheken-Exemplaren zu leſen, daß die wohlhabende Familie, welche keine nennenswerthe Bibliothek beſitzt, ſich

das Zeugniß der traurigſten Armuth an wahrer Bildung ausſtellt.

Und gerade ſie, die alle möglichen Rechnungen zu bezahlen haben und bezahlen — nur keine Buchhändlerrechnungen — gerade ſie ſind es, von denen man die ſchmerzlichſten Klagen zu hören bekommen kann über die „Schwerfälligkeit“ unſerer deutſchen Romane, über die „Unkenntniß der guten Geſellſchaft“, den „Mangel an Welt“, der überall in denſelben ſo kläglich zu Tage liege! Dagegen rühmen ſie ſehr die franzöſiſchen Romane, von denen ſie auch von Zeit zu Zeit einen kaufen, einmal weil ſie billiger, und dann weil ſie ſo unendlich viel unterhaltender ſeien. Hier fänden ſie auch die Feinheit der Formen, an die ſie einmal gewöhnt, hier fänden ſie die gute Geſellſchaft, in der ſie ſich bewegten, Lebenserfahrung, Reife der Anſchauungen, geiſtreiche Sicherſtelligkeit, eine elegante Ausdrucksweiſe — mit einem Worte: ſich ſelbſt.

Wohl ihnen!

Aber auch andere Kreiſe, die ſich wenigſtens angelegen ſein laſſen, Verſtändniß für poetiſche Werke zu kultiviren, ja ſelbſt ſpecifiſch literariſche, die von Rechtswegen ein Urtheil in äſthetiſchen Dingen haben ſollten, kann man von Zeit zu Zeit ganz unter dem Bann des koquetten Zaubers ſehen, mit denen die franzöſiſchen Romanciers ihre zierlichen Gaben auszuſtatten wiſſen. Sie laſſen das neu entdeckte Kleinod von Hand zu Hand gehen, bewundern das reine Waſſer, die ſcharfen Facetten, das köſtliche Licht, die äußerſt geſchmackvolle Faſſung. Sie bereiten mit myſtiſchen Worten die exoteriſchen Gläubigen auf den Genuß vor, der ihrer harre, laſſen nicht undeutlich merken, daß ſo etwas überhaupt noch nicht dageweſen ſei, und Keinem fällt ein, wirklich zu unterſuchen, ob der koſtbare, ja unſchätzbare Diamant nicht ſchließlich doch — ein Stück künſtlich präparirtes Glas iſt.

Unter den Romanen, mit denen uns die neueſte franzöſiſche Belletriſtik beſchenkt hat, iſt keiner, der von ſo vielen Seiten für einen jener ſeltenen, ſchmuckhaften Edelſteine ausgegeben wäre, deſſen Lob man in ſo warmer, ja oft enthuſiaſtiſcher Weiſe geſungen hätte, als die Affaire Clémenceau von Alexander Dumas fils.

Es dürfte ſich verlohnen, dieſes Meiſterſtück einer gründlichen Prüfung zu unterwerfen, um ſo mehr, als das Werk

in der That sowohl in seinen Stärken als in seinen Schwächen für den modernen französischen Roman typisch ist.

Bevor ich indessen an die Analyse gehe, muß ich meine Leser und vor Allen meine Leserinnen, welche die Güte haben wollen, mir bei der einigermaßen verwickelten und deshalb nicht ganz mühelosen Arbeit Gesellschaft zu leisten, auf einen Umstand aufmerksam machen. Es wird nämlich bei dieser Untersuchung Verschiedenes zur Sprache kommen, was man sonst in guter Gesellschaft nicht gerade geflissentlich zu einem Gegenstand der Unterhaltung wählt. Aber ich verwahre mich auf das Entschiedenste dagegen, daß, wenn es Aergerniß giebt, ich, der Kritiker, Schuld darin bin! Der Kritiker ist der Chemiker, welcher das köstliche Parfüm, das den Sinnen so reizend schmeichelt, in seine möglicherweise sehr widerwärtigen Bestandtheile auflöst. Wem das nicht paßt, der gehe nicht in kosmetisch-chemische Vorlesungen und mit Vorsicht an die Lectüre von Kritiken über französische Romane. Den Lesern der „Affaire" will ich noch außerdem die Versicherung geben, daß ich nichts vorbringen werde, als wozu mich das Buch verpflichtet. Mögen sie sich also an das Buch halten! Ich kann es nicht anders machen, als ich es finde, und schließlich wird ja doch in der Kritik ihre keuschen Ohren nicht so fürchterlich beleidigen, wofür ihre keuschen Herzen, während sie das Buch lasen, so sympathetisch schlugen.

Die „Affaire", um die es sich handelt, kann selbst für den verwöhnten Geschmack des Franzosen nicht ohne einen gewissen Reiz sein. Das Buch kündigt sich an als Mémoire de l'accusé, als ein Schriftstück also, das ein Angeklagter seinem Rechtsbeistand zur Information ausgearbeitet hat. Gegen seinen Rechtsbeistand gilt es aufrichtig sein, keine Winkelzüge machen, ein offenes Bekenntniß ablegen. Das Publikum, welches von dem discreten Autor so freundlich an die Stelle des Rechtsanwalts gesetzt ist, darf sich, wenn es der Fall sonst nur hergiebt, auf allerhand interessante Enthüllungen menschlicher Thorheit Rechnung machen. Und der Fall giebt es her. Der Angeklagte ist ein Mörder! — das ist schon etwas. Und er hat seine Frau ermordet! — das ist noch besser. Und hat sie ermordet, weil sie, eine moderne Messalina, an schamloser Untreue das Aeußerste geleistet hat! — das entscheidet. Sehen wir uns den Fall genauer an;

wie ging es zu? wer, vor allem, ist Pierre Clémenceau, dieser hippokratische Arzt seiner Ehre?

Piere Clémenceau hatte seinen Vater nie gekannt und seine Mutter hat zu ihrem einzigen Kinde nie von diesem Vater gesprochen. Das Verhältniß der Eltern ist also wohl in keinem Falle ein gutes gewesen, abgesehen davon, daß es kein legitimes war. Clémenceau legt auf diesen letzteren Umstand ein großes Gewicht, insofern, als die exceptionelle Stellung eines illegitimen Kindes in der Gesellschaft für sein exceptionelles Geschick prototypisch geworden sei, und sodann, weil er in dem Verhältniß wirklich die Wurzeln dessen, was hernach mit ihm und durch ihn geschehen ist, finde. Die Mutter, eine Schneiderin in kleinbürgerlichen Verhältnissen, lebt nur für ihren Sohn, der Sohn nur in seiner Mutter. Bekanntlich ist das Verhältniß von Mutter zum Sohn und vom Sohn zur Mutter die heilige Insel, auf welche sich der Franzose alle Zeit rettet, wenn er sonst überall in seinem Leben in Unheiligkeit versinkt. Vorläufig freilich ist Pierre ein guter, unschuldiger Knabe, der von den jungen, munteren Arbeiterinnen seiner Mutter verhätschelt und von der letzteren bedenklich verzärtelt wird. Wenn sie ihn besonders hoch beglücken will, erlaubt sie ihm, bei ihr in ihrem Bett zu schlafen.

Als er dreizehn Jahr alt ist, bringt ihn die Mutter, die nach Mutterweise etwas hoch mit ihm hinaus will, in ein vornehmes Pensionat. Hier wird der Knabe das Opfer des brutalsten Pennalismus; die kleinen Tyrannen quälen den armen, vaterlosen Sohn seiner niedrig geborenen Mutter bis auf's Blut und geben ihm nebenbei die scheußlichsten Beispiele einer frühreifen Sittenverderbniß. So traurige Erfahrungen drängen den einsam erzogenen, scheuen, etwas verzärtelten Knaben noch mehr in sich zurück; er hat bis jetzt sein Glück nur immer in nächster Nähe gefunden; er sieht, er ahnt, daß es nirgend anderswo gefunden werden könne, zum wenigstens von Menschen, welche die grausame Welt ein Vergehen büßen läßt, an dem möglicherweise die Welt mit ihren unsinnigen Institutionen einzig und allein schuld war.

Der Zufall bringt ein bedeutendes Talent, das in der Seele des Knaben schlummerte, an das Licht. Er kommt in das Atelier eines Bildhauers. Mr. Ritz ist kein Genie; er ist ein Anempfinder, er begreift, er weiß das Schöne, obgleich

er es nicht schaffen kann. Dafür entschädigt ihn die Welt, die ja stets das Zierliche dem Großen, das leicht Faßliche dem Tiefen vorzieht. Er ist der Bildhauer der Salons, seine Werke sind gesucht und werden mit den höchsten Preisen bezahlt.

Ein solcher Mann ist der rechte Lehrer für ein Talent, das sich in der Stille bilden will. Er macht ihm die Nacheiferung leicht, und ist großmüthig genug, sich aufrichtig zu freuen, als es sich nun bald herausstellt, daß der Schüler größer werden wird, vielleicht schon größer ist als der Meister. Hat er doch Alles gethan, diesen Erfolg, den er kommen sah, herbeizuführen! hat er dem Schüler doch nicht bloß die Geheimnisse der Kunst, sondern auch die des Lebens erschlossen! ihm die innige Wechselwirkung beider aufgedeckt, ihm gesagt, daß die weit verbreitete Annahme: „Maler und Bildhauer, die um ihre Gedanken auszudrücken, der directen Verbindung mit dem Fleisch nicht entbehren können, müßten leichter als andere Menschen dem Einfluß dieser aufreizenden Gemälde unterliegen," ein Irrthum sei. Im Gegentheil, „da, wo das Kunstgefühl, dies ist das Gefühl des Schönen, wirklich existire, beherrsche es eben so das Herz, wie die Phantasie, die Sinne eben so wie den Geist. Die moralische Harmonie des Menschen stehe in genauer Relation zu der physischen; zwischen dem Laster und dem Genie sei keine Vereinigung auf die Dauer möglich. Wenn diese beiden entgegengesetzten Elemente sich in demselben Individuum vorfänden, bekämpfe und zerstöre eines der beiden unvermeidlich das andere.*)

Solche Lehren fallen bei dem Jünger in ein verständnißvolles Gemüth. Sein Sinn ist ganz und gar auf die Verwirklichung der künstlerischen Ideen gerichtet, die in seiner schaffungsfreudigen jungen Seele sich zu entwickeln beginnen. Außerdem ist er seiner unglücklichen Mutter eine große Genugthuung schuldig, muß er seinem edlen Meister beweisen, daß er seine Güte an keinen Undankbaren verschwendet hat. Die schönen Frauen, die in dem Atelier aus- und eingehen, sind nur dem Kunstjünger interessant; für die reizende Tochter des Meisters empfindet er nur eine brüderliche Zuneigung; die Lascivität des Sohnes, seines Altersgenossen und

*) A. Cl. p. 95.

Kameraden von der Schule her, macht ihn nur lachen; die Feuerprobe der ersten Arbeit nach dem lebenden Modell besteht er glänzend; die nackte Schönheit des Weibes hat in ihm nur den künstlerischen Trieb anzuregen vermocht. Der Meister prophezeit ihm, daß er „zu einer großen Liebe prädestinirt sei."

Die Erfüllung dieser Prophezeiung läßt nicht lange auf sich warten. Er lernt auf einem Ball ein junges Mädchen kennen, dessen wunderbare Schönheit seine Phantasie entflammt, dessen Unglück sein empfindsames Herz rührt. Der stark entwickelte Duft der Abenteuerlichkeit, der Mutter und Tochter umgiebt, fällt dem naiven jungen Menschen nicht unangenehm auf. Die unter den bedenklichsten Auspicien angeknüpfte Verbindung wird nach der Abreise der Beiden brieflich fortgesetzt. Von der gepflogenen Correspondenz giebt der Angeklagte außer zahlreichen Briefen der jungen Dame auch zwei der Mutter; in diesen Schriftstücken ist jener oben erwähnte Duft womöglich noch durchdringender, ohne auf Pierre eine andere Wirkung hervorzubringen. Er hat das Bild des zauberhaften Mädchens, welches er auf jenem Balle gezeichnet, aus dem Herzen gezeichnet, und so behält er es auch im Herzen; und als ihm Iza schreibt, daß sie nicht länger bei ihrer Mutter bleiben könne, daß sie verloren sei, wenn er sie nicht rette, schreibt er zurück, daß er sie vom ersten Augenblick geliebt habe und daß sie kommen möge.

Sie kommt; nach kurzer Zeit ist sie, als was sie den letzten Brief bereits unterzeichnet hat, „seine Frau."

Die scheinbar glückliche Ehe wird nur einmal ernstlich getrübt. Es stellt sich heraus, daß es Iza nicht bestimmt ist, blos dem Worte nach eine junge Frau zu sein. Sie fürchtet, daß die Mutterschaft ihrer Schönheit Eintrag thun werde, wie sich herausstellt, ohne Grund, denn, „sie ist eines der bevorzugten Wesen, die so zur Liebe geschaffen, so biegsam u. s. w. sind, daß die Mutterschaft über sie hingleitet, ohne eine Spur zurückzulassen." *)

Freilich auch keine in ihrem Herzen. Allerdings „scheint sich Iza an ihre Mutterrolle zu gewöhnen; wenn sie Felix noch nicht anbetet, so amüsirt er sie wenigstens, ohne Zweifel wird er sie später interessiren." **)

---

*) S. 203. — **) S. 207.

Leider ist dem glücklichen Vater nicht vergönnt, diese interessante Zukunft in Ruhe abzuwarten. Ein Zufall entdeckt ihm, was außer ihm so ziemlich aller Welt, zum Mindesten aber fünf Menschen sicher bekannt ist. Diese Fünf nämlich sind alle der Reihe nach oder gleichzeitig — es bleibt dahingestellt — die Liebhaber der kaum drei Jahre lang verheiratheten Frau gewesen — und zwar in des Wortes verwegenster Bedeutung! Der so beispiellos betrogene Gatte geräth in eine Wuth, die nur zu erklärlich ist. Er verwundet den einen der Liebhaber im Duell und geht, nachdem er so wenigstens sein tobendes Herz einigermaßen erleichtert und nebenbei der äußeren Ehre Genüge gethan hat, nach Italien, um zu versuchen, ob Apoll ihm nicht wiedergeben könne, was Amor ihm entwendet.

Der Versuch mißlingt. Er kann das schamlose Weib nicht vergessen, ja, er liebt sie noch immer. Er hat keine Kraft zum Arbeiten, er kann nichts denken, nichts sinnen, als sie, immer nur sie. Da meldet ihm ein anonymer Brief, daß sein Freund Constantin Ritz (der Sohn des Meisters, der ihm ihn der Katastrophe treuesten Beistand geleistet) ebenfalls in das Netz der Buhlerin gefallen ist. Das Maß ist voll. Er eilt nach Paris zurück, wo Iza (als femme entretenue eines ausländischen Fürsten, sagt man) in einem fabelhaften Luxus lebt; er läßt sich bei ihr melden, wird empfangen, wenn nicht als Gatte, so doch nicht schlechter als ihre übrigen Liebhaber. Er erhebt sich von dem Lager der Wollust, nimmt ein Messer aus dem Nebenzimmer und ermordet die Schlummernde; verläßt das Hotel, irrt bis zum Morgen in den Straßen und meldet sich bei Tagesanbruch als Gefangener.

Dies ist die Geschichte, wie sie der Angeklagte selbst in seinem Mémoire erzählt. Wir haben allerdings nur die großen Umrisse gegeben, aber uns bemüht, so objectiv als möglich zu bleiben, ungefähr wie ein Rechtsanwalt, der das Schriftstück zum ersten Male überfliegt, den Fall im Ganzen und Großen auffassen würde. Haben wir hier und da ein Wort fallen lassen, das bereits eine Kritik enthält, so ist es eben unwillkürlich geschehen; es möchte dem betreffenden Rechtsanwalt kaum anders ergangen sein.

Der Rechtsanwalt ist ein gewissenhafter Mann, der einen entschiedenen Hang zu psychologischen Untersuchungen hat.

Er weiß: es ist kein Fall kaum jemals so verzweifelt dunkel, daß ihm ein geschickter Advokat nicht eine lichtere Seite abgewinnen könnte, wenn nicht vor dem starren Buchstaben des Gesetzes, so doch im Sinn und Geist jener etwas weichmüthigen Moral, die in der Luft der Berathungszimmer von Geschworenen zu schweben pflegt, besonders wenn es sich um den Kopf des Angeklagten handelt. Er weiß das, und er hat in seiner langen Praxis oft genug mit einem Glück, das ihm manchmal selbst ein wehmüthig-ironisches Lächeln abgenöthigt, die „guten Herzen" zu rühren verstanden; aber jedesmal, bevor er an dies mühselige Geschäft geht, gewährt er sich die Genugthuung, erst gewissermaßen selbst zu Gericht zu sitzen und sein Verdict abzugeben, nicht nach den vielleicht lückenhaften Paragraphen seines Code, nicht nach den vielleicht trügerischen Sympathien und Antipathien der leicht beweglichen Menge, sondern nach dem besten Wissen und Gewissen des Philosophen, dem es auf die Wahrheit ankommt, auf die ganze Wahrheit und auf nichts als die Wahrheit.

Zu diesem Behufe nimmt er jetzt das Mémoire noch einmal auf, liest es noch einmal durch, Wort für Wort, jedes Wort wägend; er liest, was in den Zeilen steht, er sucht zu lesen, was zwischen den Zeilen steht, oder da stehen sollte, wenn es dem Angeklagten darauf angekommen, oder besser: wenn es dem Angeklagten möglich gewesen wäre, sich von sich selbst abzulösen und nicht blos zu sagen, was er sich zu sein glaubt, sondern was er ist.

Was er ist!

Ein Knabe, wie tausend andere Knaben auch, deren Stellung keineswegs eine exceptionelle ist, wie die seine. Auch sehr legitim geborene Kinder, von Natur oder in Folge einer etwas eingeschränkten Erziehung über Gebühr feinfühlig oder unbeholfen, werden das Opfer eines grausamen Pennalismus, müssen unter den Händen der kleinen Quälgeister bittere Qualen erdulden, werfen sich, wenn die Sache zu toll wird, auf ihre Peiniger, schlagen blindwüthend um sich, vereinsamen auch wohl auf eine Zeit lang gänzlich — Alles genau so, wie es dem illegitimen Pierre Clémenceau ergangen ist — ohne daß, wenn sie älter und vernünftiger geworden sind, ein bittrer Stachel in ihren Herzen zurückbleibt, ohne daß sie ihre trübe Jugend für die Thaten ihres Mannesalters verantwortlich machen, wie der Angeklagte es wenigstens zum

Theil thut. Aber, geben wir die Richtigkeit seiner Behauptung zu, „daß, so lange die Ehe eins der socialen Fundamente ist, trotz gewisser Anstrengungen der Moralisten, der Frommen und billig denkenden Menschen, die Illegitimität der Geburt ein unauslöschlicher Flecken, ein unheilbares Unglück, eine Fatalität sein wird" —*) geben wir es zu, daß P. Clémenceau ungewöhnlich stark unter dieser Fatalität gelitten hat, so wird er uns seinerseits ganz gewiß zugeben müssen, daß das Schicksal wiederum ganz ungewöhnlich gnädig mit ihm verfahren ist. Oder wäre es keine besondere Gunst des Schicksals, daß der fünfzehnjährige Knabe in das Haus des Bildhauers kommt? Wie mancher arme illegitime Teufel läuft in die weite Welt und kein Mensch kümmert sich drum, ob er Talente hat oder nicht, und schlägt sich doch durch und wird ein tüchtiger Mensch, ein großer Mann vielleicht, oder doch wenigstens ein guter Bürger und der Gründer einer sehr legitimen Familie; und dieser fünfzehnjährige Hans im Glücke findet in Mr. Ritz einen Lehrherrn, der anstatt sich Lehrgeld bezahlen zu lassen, großmüthig alle und jede Kosten auf sich nimmt, findet nicht blos einen Lehrherrn in dem wackeren bescheidenen Künstler, sondern einen Lehrer, und nicht blos einen Lehrer, sondern einen väterlichen Freund, ja, sagen wir es gerade heraus: einen Vater. Oder welcher Vater könnte sich der moralischen, der künstlerischen Erziehung, Bildung seines eigenen Sohnes mit größerer Hingebung, Umsicht, Gewissenhaftigkeit widmen, als es dieser edle Mann in Pierre's Falle thut? Mit dem Schritt über des Bildhauers Schwelle tritt der Knabe in eine andere Welt, die ihn wohl die andere, aus der er kommt, vergessen machen kann. Hier herrscht kein brutales Vorurtheil, keine Gehässigkeit, keine Tyrannei, hier waltet Bildung, Wohlwollen, Liebe; und was nicht gleichgültig ist, auch der Sorgen schlimmste, die Sorge um die tägliche Existenz, bleibt jenseits jener Schwelle. Das Haus des Bildhauers ist ein gutes und reiches Haus, der geliebte Schüler des Meisters darf an den Vortheilen, Genüssen, die ein solches Haus bietet, einen Theil haben, den ihm jedes Glied der Familie von Herzen gönnt. Seine Mutter freilich! Er kann die schlimme Vergangenheit nicht ungeschehen machen, aber schon winkt dem Sohne eine

*) p. 46.

schöne, an Ruhm und Ehren und auch an Geld reiche Zukunft, — der herrlichste Balsam für das Mutterherz! Wäre es ein Wunder, wenn unter solchen Einflüssen das Herz des Jünglings hoch und höher schlüge! würden wir es ihm nicht vergeben, wenn selbst der glückesvolle Becher überschäumte!

Aber davon ist bei diesem seltsamen Menschen keine Rede. Wie ihn das Unglück der Kinder- und Knabenzeit über Gebühr erbittert hat, so findet ihn das Glück, das jetzt sein Füllhorn über ihn auszuschütten beginnt, pedantisch nüchtern. Mag sein! Von den Kollegen, den jungen Künstlern, wenn sie ihn ohne Noth sich vereinsamen, so nur der Arbeit zugewandt, allen Verführungen, denen das junge Blut so leicht erliegt, unzugänglich sahen, — manch Einer mag bei sich gedacht haben, oder hätte doch wenigstens sagen können, im Falle er besonders gutmüthig war: es muß auch solche Käuze geben.

Freilich zu ihrem und meistens auch zu anderer Leute Unglück. Ein Kauz, dem es nur in der Dämmerung der eigenen Phantasie wohlig ist, wird geblendet, sobald ihn ein Strahl der Sonne der Wirklichkeit trifft. Er weiß nicht woher, er weiß nicht wohin und flattert, wenn es das Unglück will, dem dümmsten Gimpel gleich, in's Garn.

Und genau das ist der Fall meines Klienten. Die Geschichte seiner Liebe, seiner Verheirathung ist wirklich erbarmungswürdig. Wie kindisch unerfahren muß der junge Mann sein, den diese beiden Frauen täuschen können, dieses fünfzehnjährige Mädchen, das ganz Koketterie, ganz Frivolität ist, diese Mutter, die den Schmutz ihres abenteuerlichen Lebens überall mithinschleppt, und der man überall zu begegnen erwarten darf, nur nicht in einem anständigen Hause! Auch giebt er zu, daß ohne einen gewissen Umstand sie ihm wohl in ihrem wahren Lichte erschienen sein würden. Der sonst so enthaltsame junge Mann hat sich, durch die Spöttereien seiner Kunstgenossen aufgestachelt, im Rausche eines Bacchanals dazu verleiten lassen, seinen Prinzipien untreu zu werden. In der reuigen Scham über seine „schändliche Handlung" macht er die ferne Geliebte zu seiner Patronin, seinem Schutzengel, und stellt bei der Gelegenheit die Betrachtung an: „Das Laster übt auf die, für welche es nicht der gewöhnliche Zustand ist, eine sonderbare Wirkung aus: es verleiht dem, was nur relativ ehrbar ist, den Schein absoluter Ehrbarkeit. So hätten mir, verglichen mit einer gro-

ßen Menge von Frauen, Iza und ihre Mutter erſcheinen müſſen als das, was ſie Andern erſchienen, was ſie logiſcher Weiſe ſein mußten: zwei Abenteurerinnen, von denen die eine ihre Carriere beendigt hatte und die andere im Begriff war anzufangen. Verglichen mit den entwürdigten Frauen, mit denen u. ſ. w., erſchienen ſie mir wie zwei Heilige, und dabei blieb ich ſtehen.“ *)

Die Gräfin Dobronowska mit dem Blick, den Manieren, ja ſelbſt den Gewohnheiten der Kupplerin, die Gräfin Dobronowska, die ſich nicht ſcheut, von dem ſelbſt mittelloſen Jüngling eine für ſeine Verhältniſſe bedeutende Summe zu borgen**), die Gräfin Dobronowska, die ſich gelegentlich in ſeiner Gegenwart halb betrinkt***) — eine Heilige! wahrlich, junge verliebte Leute, wenn ſie noch nebenbei Käuze ſind, haben wunderliche Heilige!

Und dabei bleibt er ſtehen! auch nach den Briefen, die ihm Iza aus Warſchau ſchreibt. Und doch ſprechen — um mich des engliſchen Ausdrucks zu bedienen — dieſe kurzen Briefe Bände, Bände voll bedenklichſter Geſchichten, von denen die eines Aufenthalts auf dem Lande in dem vollkommen einſamen Schloſſe einer Dame, „die das ganze Jahr“ abweſend iſt, und wo Iza wiederholt den Beſuch eines jungen Adligen, des Neffen jener Dame, empfängt, der ihr die koſtbarſten Ringe ſchenkt, der ſie reiten lehrt u. ſ. w. vielleicht nicht die bedenklichſte iſt. Jener junge Mann will ſie auch heirathen und ſie ſchreibt bei der Gelegenheit folgenden Brief: „Mein junger Freund, ſeien Sie recht artig, und antworten Sie mir umgehend. Fragen Sie Ihre Mutter, wie theuer eine vollſtändige Frauenausſtattung zu ſtehen kommen würde, ſo elegant wie möglich, mit Chiffern und Kronen, aber nur Leibwäſche. Ein Herrenhemde und ein Schlafrock müßten auch dabei ſein. Es iſt hier herkömmlich, daß die Verheirathete dieſe beiden Gegenſtände mitbringt. Man würde baar bezahlen und ſogar die Hälfte zum Voraus, wenn es nöthig iſt. Antworten Sie mir unverzüglich. Ihre alte Freundin, Iza.“ †)

---

*) p. 148.
**) p. 139.
***) ibid.
†) p. 156.

Das scheint doch selbst meinem Clienten zu stark gewesen zu sein. Die Correspondenz schweigt während eines Jahres, aber es kostet die junge Dame nur ein Wort und Gimpelchen flattert wieder herbei. Iza muß kommen, er muß sie heirathen, und auf diese Weise den Verrath, den man an seiner Mutter geübt hatte, wieder gut machen. „Dies schien mir eine für die Harmonie der Dinge nothwendige Ausgleichung zum Besten jener Ehrbarkeit, die ich zur Basis und zum Prinzip meines Lebens gemacht hatte. Und dann: eine Künstlerliebe, eine absurde Liebe, eine schicksalbestimmte Liebe — nennen Sie das Gefühl, wie Sie wollen —“ *)

Der Anwalt erhebt sich, als er bis an diese Stelle des Mémoire gekommen, etwas schnell aus seinem Sessel; ein bitteres Wort will durch die festgeschlossenen Lippen; aber er ist gewohnt, sein Urtheil in der Schwebe zu lassen, so geht er denn nur ein paar Mal im Zimmer auf und ab und setzt sich wieder an seine Arbeit.

Doch die Wolke auf seiner Stirn wird, wie er weiter liest, und bald ein Zeichen an den Rand und bald eine Notiz auf sein Blatt macht, immer düsterer. Der Client ist in seiner Achtung bereits ziemlich tief gesunken; die schönen Phrasen, mit denen der Mann die innere Leere verdecken will, fangen an, ihm widerlich zu werden, er weiß, was er davon zu halten hat; und dann, wie kann man eine ehrliche Sympathie für einen Thoren haben, den nichts, aber auch nichts aus seiner Verblendung reißt, der es selbst ausspricht: „das Schicksal spielte offenes Spiel; an mir war es, zurückzutreten; ich dachte nicht daran.“ **) — Schlimm genug, wenn der Fant nicht daran dachte! Oder meint er, es würde mir leichter sein, einen Banquerotteur zu vertheidigen, weil der Mann den Banquerutt hätte voraussehen können, voraussehen müssen! oder wähnt er, nur in einem merkantilischen Hauptbuch müsse Soll und Haben stimmen, in dem Hauptbuch unseres sittlichen Lebens aber dürfe der Leichtsinn die Feder führen, und die Blindheit herumtappen, wie's ihr gefällt?

Hier liegt das Hauptbuch! es ist klassisch für einen hirnlosen Menschen, der sich ruiniren will, es koste was es wolle.

Haben: „Durch das Elend bis auf's Aeußerste getrie-

*) p. 168 f.
**) p. 177.

ben, hatte dieſe Frau (die Mutter) ſie ganz einfach geben, ſprechen wir das Wort aus, verkaufen wollen an einen unermeßlich reichen Greis, der ihr ein Vermögen zuſicherte, und ſie hatte der Tochter dieſe ſeltſame Propoſition gemacht." (p. 176.)

Soll: „Iza ſagte mir endlich, daß ihre Mutter ſie in ihrer Niederkunft pflegen wolle; daß es, nach Allem, was geſchehen, doch ihre Mutter ſei u. ſ. w. Jedem Sünder Verzeihung! Ich ſandte der Gräfin das zur Reiſe nöthige Geld, ſie kam." (p. 205.)

Haben: Sie brachte die ganze Zeit bei ihrer Tochter zu und ſprach nur polniſch mit ihr . . . Ich fragte ſie, welches der Gegenſtand ſo intereſſanter Unterhaltungen ſei, ſie ſagte mir, was ſie wollte!" (p. 205.)

Soll: Der Mann, welcher eine Fremde heirathet und die Sprache ſeiner Frau nicht verſteht, hat nur Eines zu thun: dieſe Sprache ſo ſchnell als möglich zu lernen, ohne daß ſeine Frau es ahnt." (ib.)

Haben: „Ich für mein Theil, ich ſah nur noch durch Iza. Sie fürchtete ſich, ein Kind zu haben; ich wünſchte alſo keins von ihr zu haben. So war ich denn beinahe ebenſo beſtürzt wie ſie ſelbſt, als ſie kam, mir mit einer Art von Zorn anzukündigen, daß ſie ſchwanger ſei. Alle Unvorſichtigkeiten, die dieſen Zuſtand zerſtören konnten, hatte ſie ſchon begangen, ehe ſie mir ein Wort ſagte. Es gab alſo keine Hoffnung mehr, ſie mußte Mutter werden. Sie wagte nicht, mir ein Verbrechen zu proponiren; ſie dachte daran, ich bin deſſen gewiß." (p. 203.)

Soll: „Ich beruhigte ſie, ſo gut ich konnte, indem ich ihr ſagte, daß ſie trotz Allem ſchön bleiben und die Thränen und die Schlafloſigkeit ſie häßlicher machen würden, als das natürliche Ereigniß." (ib.)

Hier ſchiebt der Anwalt zum zweiten Male ſeinen Seſſel zurück und das Wort, das er vorher zwiſchen den Lippen feſthielt, fährt heraus: Lump! erbärmlicher Lump ohne Hirn und ohne Eingeweide! ruft er, während er erregt ſein Zimmer durchmißt: Nun, bei Gott, auch ich bin jung geweſen und ich glaube zu wiſſen, was Leidenſchaft iſt. Aber eine Leidenſchaft, die vor dem großen Geheimniß, das ſich in dem Schooße der Gattin zum erſten Male ahnungsvoll-feierlich ankündigt, nicht in heiligem Schauer erbebt, und ſich demü-

thigt bis in den Staub — eine Leidenschaft, die einem jungen Weibe gegenüber, das seine Herzenshärtigkeit so schamlos gesteht, nicht zu Eis erstarrt — nennt das nicht Leidenschaft, das Wort ist zu edel, nennt es thierische Brunst! Und auch das ist zu gut: das Thier liebt ja sein Junges, ehe es geboren ist! Aber der Elende sagt es ja selbst, da steht es: „die Liebe, die ich Iza einflößte, war durchaus physisch; die Seele hatte nichts damit zu thun, so sehr sie auch ihr Theil daran zu haben glaubte. Iza zweifelte damals ebenso wenig daran, als ich.“ *) — Was kommt es darauf an, woran ein solcher Mensch zweifelt, oder nicht zweifelt! Wer über gewisse Dinge seinen Verstand nicht verliert, der hat eben keinen zu verlieren.

Welch' einen Begriff, oder vielmehr: wie hat sich dieser Mensch so gar keinen Begriff von der Aufgabe der Ehe gemacht! er, der die Stirn hat, auszusprechen: „Wenn Einer von uns durch den Andern demoralisirt ist, so ist es der Mann gewesen, der durch das Kind (Iza nämlich) demoralisirt wurde!**) Elender Mann!

Vielleicht gehörst Du zu denen, die, als des großherzigen Michelet Buch: „Die Liebe“ erschien, es gelesen und verhöhnt haben; denn verstanden hast Du es sicher nicht. Oder welchen Eindruck haben folgende Sätze auf Dich gemacht? „Die vollständige Verantwortlichkeit für die Entwickelung der Frau ruht heute auf dem, welcher sie liebt. Eine öffentliche Bildung giebt es nicht mehr. Wo sind die großen nationalen Feste des Alterthums, welche das ganze Jahr hindurch die Unterhaltung am häuslichen Heerde ausmachten? Und was die religiösen Feste betrifft, die wir aus dem Mittelalter herübergeschleppt haben, so gestehen selbst die Gläubigen die Lauheit, welche man zu ihnen mitbringt, ein und geben ihre Ohnmacht zu. Ist die Kultur der Bücher ein Ersatz dafür? Keineswegs. Die Menge und die Zerstückelung der Journalartikel, die den Geist zersplittern, das Alles hat die Frauen angeekelt und viele wollen nicht mehr lesen. — So bleibt denn nur das lebendige Buch, die Persönlichkeit des Mannes, das Wort des Geliebten. Die Liebe ist mehr als je aufgefordert, ihren großen Titel eines Heilandes

*) p. 191.
**) p. 191.

der Welt zu verdienen. — Es handelt ſich einzig darum, durch die Liebe Alles, was in dem jungen Weſen an Liebe, Anmuth, Gedanken ruht, zu erwecken. Es ſchlummert in ihm ein Ocean, der in Bewegung geſetzt werden muß. Die Einfachſte wird auf dieſen Ruf mit einem unerwarteten Reichthum der Natur antworten. Der, welcher ohne Egoismus darauf bedacht war, Alles, was er für groß und ſchön hält, ihr mitzutheilen, wird ſich beglückt finden, daß ſie Alles ihm zurückerſtattet, und ihn mit den wachſenden Kräften ihrer erhöhten Liebe liebt. — Man muß ſie da ergreifen, wo ſie wirklich iſt, bei ihrer natürlichen Neigung, immer mehr und mehr zu lieben. Man muß ihr großherzig in der ſchwachen, paſſiven, ſo beſchränkten Liebe, welche ſie für Dich hat, den ſympathetiſchen Aufſchwung der großen allgemeinen Liebe des Lebens und der Natur geben, und nach und nach zuletzt die Kraft der thätigen Liebe, der Nächſtenliebe, der ſocialen Verbrüderung. — Sie iſt jung; aber von dieſem Tage an mußt Du ſie machen und ſchaffen für die guten Dinge Gottes, ſie vorbereiten, zu werden, was die Frau wahrhaft iſt: eine Kraft, die Harmonie, Troſt und Hilfe und Heil ſpendet. Sie kann mit achtzehn Jahren noch nicht alle dieſe Werke thun, aber ſie kann das Gefühl, den Begriff davon erlangen.*)

Was haſt Du gethan, Pierre Clémenceau, in Deiner Gattin dieſes Gefühl zu erwecken, dieſen Begriff lebendig zu machen? Ich durchblättere Dein Mémoire wieder und wieder: ich finde auch nicht ein Wort, das darauf hindeutete, Du habeſt dieſe Pflicht, dieſe ernſte, heilige, unabweisliche Pflicht zu erfüllen, auch nur verſucht. Du haſt nichts gekonnt, als nach ihrem ſchönen Leibe Deine Statuen formen, ihre Seele zu bilden, ging über Deine Kräfte. Aber ſagſt Du: ich war noch ſo jung! — Du warſt ſechsundzwanzig Jahre und rühmſt Dich, wer weiß wie oft, Deines frühreifen Ernſtes: ſo warſt Du alt genug. — Aber ich habe ſo kurze Zeit nur mit ihr gelebt! — Drei Jahre, Menſch! drei volle Jahre! wieviel Zeit brauchſt Du denn, aus einem Rauſche zu erwachen? — Aber ich war ein Künſtler! — Wir werden ſehen, ob auch nicht das eine leere Prahlerei iſt, wie noch ſo manches in Deiner Schrift! — Aber, wenn ich auch jenes Werk der Bildung, das Du ſo pedantiſch von mir

*) J. Michelet. Die Liebe. 2. Auflage S. 158 ff.

forderſt, unternommen hätte, was würde es genützt haben? „Die Demoraliſation war inſtinktmäßig, das Laſter war urſprünglich bei dieſer Jungfrau.“*)

Was es genützt haben würde? daß Du dieſe große Entdeckung nicht erſt gemacht hätteſt, als es zu ſpät war; daß Dein beſter Freund, Dein alter Meiſter, ſich nicht von Dir zurückgezogen hätte, ohne daß Du wußteſt warum; daß Deine Mutter nicht an gebrochenem Herzen hätte ſterben können, ohne daß Du es ahnteſt; daß die ganze Stadt nicht hätte über Dich lachen können, ohne daß Du es hörteſt; daß Du nicht aus den Wolken zu fallen brauchteſt, als Dir ein Zufall offenbart, daß Deine vielgeliebte, für engelrein gehaltene Frau die letzte der Dirnen iſt!

Aber die Liebe iſt blind, ſagſt Du.

Ich ſage Dir: die Sinnlichkeit iſt es, nicht die Liebe. Die Liebe iſt ſehr weitſichtig und ſehr hellſichtig. Sie ſieht die leichteſten Schatten einer Verſtimmung über die Stirn des geliebten Weſens ſchweben; ſie ſieht in ſeinem Auge das erſte Aufdämmern eines Gedankens, der Dir fremd iſt; ſie hört in dem leiſeſten Vibriren der Stimme, ob die Saiten jenes Herzens harmoniſch mit dem Deinen zuſammenklingen, oder nicht. Du aber, Du haſt inmitten Deiner erträumten Herrlichkeit geſeſſen, berauſcht von Deinem Glück, und haſt nichts gehört, haſt nichts geſehen, als der Dieb hereinbrach und „weg vom Sims die reiche Krone nahm und in die Taſche ſteckte.“

Die reiche Krone! daß ſich Gott erbarm'!

Aber ich will einmal das Unmögliche zugeben; will annehmen, Du habeſt drei Jahre lang eine Narrenkappe für eine Krone gehalten, will Deinen Zorn, Deine Raſerei, als Du die beſchämende Entdeckung machſt, begreiflich finden. Was nun? Nun muß das Poſſenſpiel ein Ende haben, nun endlich mußt Du doch zu Dir ſelbſt kommen, wenn Du anders ein Selbſt, wenn Du nur den kleinſten Funken eines Selbſtgefühls in Deiner Seele haſt.

Ich muß Dir die Gerechtigkeit widerfahren laſſen: Du haſt eine Ahnung davon gehabt. „Wenn ich, ſagſt Du, wie ſo viele andere Märtyrer des Herzens gethan, den Schmerz, den ich mit mir trug, meiner Kunſt, meinem Ruhme dienſt-

*) p. 191.

bar machen konnte, ſo war ich gerettet;“ *) und Du gehſt nach Italien, in dem Lande der Kunſt an den reinſten Quellen Dir Geneſung zu trinken.

Sehr wohl; nur haſt Du, wie Dir das zu geſchehen pflegt, das Beſte vergeſſen, daß nämlich ein Schmerz, wenn er in der Kunſt verklärt werden ſoll, ein edler Schmerz ſein muß. Aber Du, trauerſt Du darüber, daß jenes unſelige Weib Deinen höchſten Künſtlerglauben: es müſſe in dem ſchönſten Leibe auch die ſchönſte Seele wohnen, ſo tief erſchüttert hat? Trauerſt Du um die Zeit, die Du verloren, um die Kraft, die Du vergeudet, um den Abweg, auf den ſie Dich verlockt hat, weit, weit fort den göttlichen Muſen, von Apollo, dem Herrlichen und der Venus Urania? Trauerſt Du nur, rein menſchlich und menſchlich rein, daß Du Dein Herz in einen Sumpf geworfen, daß Du nie eine Gattin gehabt, Dein unmündiger Sohn nie eine Mutter?

Nichts, nichts von alledem! Du trauerſt darüber, daß Andere mit ihr das Lager theilen, um welches Deine wüſte Phantaſie beſtändig ſchwebt. Nicht Dein Herz, Dein Fleiſch zuckt; Du haſt die Schamloſigkeit, uns keine dieſer widerlichen Zuckungen zu erſparen und Du verlangſt, Apollo ſoll Dir gnädig ſein!

Dir!

Ahnſt Du denn nicht, elender Marſyas, daß, wenn Du jetzt ſolche Qualen erduldeſt, es iſt, weil Du, ſeelenloſer Kopiſt, die Frechheit hatteſt, Dich jemals einen Künſtler zu nennen! Erkennſt Du den beleidigten Gott noch in dem Augenblicke nicht, wo er die blutige Rache an Dir nimmt?

Nein, Pierre Clémenceau, Deine Künſtlerſchaft iſt mir von vornherein verdächtig geweſen; laß uns künftig von derſelben ſchweigen!

Aber Du kannſt es nicht. In Deiner kindiſchen Eitelkeit mußt Du ſie beſtändig auf den Lippen führen in dem Momente ſelbſt, als Du einen Strich durch die wüſte Rechnung Deines Lebens machen willſt. Du willſt ſterben, Du ſagſt es wenigſtens: „Wie oft habe ich in der Nacht das Fenſter geöffnet, mich in das Leere zu ſtürzen! Wie oft habe ich das Raſirmeſſer an meinen Hals gelegt! Wie oft habe ich meine Bruſt entblößt, und, mich vor einen Spiegel ſtellend,

*) p. 285.

den Ort gesucht, wo ich mich treffen mußte! In diesen Augenblicken trieb ich die Sensualität so weit, selbst meinem Tode assistiren zu wollen. Der Künstler machte sich, aus Gewohnheit, durch meine Aufregung geltend; ich suchte eine Attitüde, um zu sterben." *) Wie ähnlich Dir das sieht! Du bist eben im Leben, was Du nothwendig als Künstler bist: ein jämmerlicher Komödiant.

Ein Komödiant, den Eitelkeit und Sinnlichkeit toll gemacht haben. Nur so lassen sich Deine Handlungen erklären.

Du eilst von Rom nach Paris auf die Kunde, daß Dein Freund Constantin, wie so viele Andre, sich in den Netzen Deines buhlerischen Weibes gefangen hat. Deines Weibes! Denn wenn die Wahlverwandtschaft mit der Metze, die Du im Anfange selbst herausgefunden hast**), nicht selbst jetzt noch, nach Allem, was geschehen, nachdem sie sich und Dich mit Schande bedeckt hat bergehoch — wenn diese Verwandtschaft nicht noch existirte — was in aller Welt ginge es Dich an? Oder da Du doch einmal auf dem Wege bist — wie Du es nothwendig sein mußt — eine gewisse Verachtung vor den Menschen — Dich einbegriffen — zu empfinden — hülle Dich noch etwas tiefer in den warmen Mantel, bleibe in Rom und lasse die Todten ihre Todten begraben!

Aber es verlohnt sich auch, Dir einen Rath zu geben! Du reisest nach Frankreich zurück, ohne zu wissen, was Du dort thun würdest***) — wann hättest Du das je gewußt! Deinen Freund zur Rechenschaft ziehen, willst Du nicht — Du findest, was ihm passirt ist, nur zu begreiflich; auch läßt Du Dir, als Du ihn wiedersiehst, seine Umarmung gefallen und kein Wort des Vorwurfs kommt über Deine Lippen. Es scheint, daß Du in ihm nur einen Leidensgefährten erblickst und eine Verpflichtung fühlst, Dich und ihn, möglicherweise auch die bekannten fünf Anderen (deren Zahl sich mittlerweile jedenfalls noch erklecklich vermehrt hat) an der Circe zu rächen. Selbstverständlich bist Du Dir auch darüber nicht klar, denn, als der Freund meint: er würde die Zauberin, wenn sie seine Frau gewesen wäre, getödtet haben, antwortest

*) p. 311.
**) p. 117.
***) p. 335.

Du: ſo bin ich ſtärker als Du,*) worauf der ahnungsvolle Freund, der Dich beſſer kennt und aus Erfahrung weiß, wie viel man auf Deine Entſchlüſſe bauen kann: „vielleicht!“ erwidert.

Dann begiebt ſich der ſtarke Mann in Circe's Palaſt. Zu welchem Zweck? er ſagt es uns nicht und wir erfahren es nicht. Circe iſt über Land, wird erſt am Abend zurückerwartet.

Wenn ſie zu Hauſe geweſen wäre, würde ſofort geſchehen ſein, was hernach geſchieht? oder war der Beſuch bei dem Rechtsverſtändigen, den Du jetzt aufſuchſt, nöthig, Dich zum Aeußerſten zu treiben? Keine Antwort.

Du fragſt den Rechtsverſtändigen, was das Geſetz zu Deinem Schutz vermöge; und hörſt, daß es nichts vermöge, als Dich rechtlich von Deiner Frau zu trennen, ſie auf ein oder zwei Jahre einzuſperren, wenn Du den Ehebruch konſtatirteſt. Was Deinen Namen, Deine Ehre, Deine Seele betreffe, ſo könne Dir das Geſetz die nicht wieder geben. Madame Iza werde immer Madame Clémenceau bleiben; werde immer das Land, das Du bewohnteſt, auch bewohnen können, werde reich ſein können, und Deinen Namen und den Deines Sohnes entehren. Der Tod allein werde Euch eines Tages ſcheiden. — Dann giebt Dir der Mann des Geſetzes noch Rathſchläge, die Du uns nicht mittheilſt, von denen Du aber meinſt, daß ſie ſehr vernünftig geweſen ſeien, nur daß leider in dem Zuſtande, in welchem Du Dich befunden, die Vernunft nichts hätte für Dich thun können.

Was wird er Dir geſagt haben, der vernünftige Mann?

Er wird Dir geſagt haben, daß der Fall allerdings ſehr bös ſei und Dich ſchwer treffe, daß Du ihn aber als die gerechte, wenn auch ſchwere Strafe Deines ungeheuren Leichtſinns tragen müßteſt. Er wird Dir geſagt haben, daß, wenn Paris für Dich und Iza zu eng ſei, Du ja in Rom bleiben könnteſt — ein vortrefflicher Aufenthaltsort für einen Bildhauer — und wohin Dir Iza, die ihre Rechnung viel beſſer in Paris fände, ſchwerlich folgen werde. Ueberdies ſei ja die Erde weit. Was Deinen Namen anbetreffe, ſo habeſt Du es ja in der Hand, denſelben ſo groß und ehrwürdig zu machen, daß der Spott nicht mehr daran hinaufreiche; Dei-

*) p. 337.

nem unglücklichen Sohne seiest Du auf alle Fälle verpflichtet, Dich zu erhalten, ihm ein weiser Vater zu sein, ihm durch verdoppelte Liebe die Mutter zu ersetzen — und wenn Du so den klar vorgezeichneten Weg der Pflicht demüthigen Herzens und erhobenen Hauptes wandeltest — solle Dir nur für das Heil Deiner Seele nicht weiter bange sein — das werde sich schon finden.

So oder ungefähr so wird der vernünftige Mann gesprochen haben, aber freilich für Leute Deines Gleichen wächst das Kraut Moly nicht.

Ich kann Dich auf Deinem Wege nicht weiter begleiten; der faule Sumpf widert mich an. Nur noch Eines. Ich will, weniger zu Deiner Ehre, als zur Ehre des Menschengeschlechts, annehmen, daß Du, als Du das Weib noch einmal umarmtest, noch nicht den Gedanken hattest, sie zu tödten — es wäre zu gräßlich, das zu denken; ich will annehmen, daß, als Du Dich hernach, mit dem Messer in der Hand, nochmals an ihre Seite legtest, Du es nur gethan hast, um den Streich desto sicherer führen zu können — obgleich nicht abzusehen ist, wie Dein Arm dadurch größere Kraft erhielt; ich will annehmen, daß, was den Tod der Unglücklichen herbeigeführt hat, die Reflexion ist, die Du machtest, als Du Dich zum ersten Male von ihrer Seite erhobst: „Wenn diese Kreatur den nächsten Tag erlebte, machte sie aus mir den verächtlichsten der Menschen.“ *)

Bleiben wir dabei stehen; versuchen wir zu ergründen, ob in dieser Phrase, die ganz wie Blödsinn aussieht, eine Spur von Sinn enthalten ist.

Sie machte Dich zum verächtlichsten der Menschen? Sie? ich sollte denken, das hättest Du selbst übernommen, als Du thatest, was zu thun Du Dich übrigens schon seit Monaten gesehnt: als Du Dich ihr abermals hingabst, die noch einen Augenblick vorher gar kein Hehl daraus gemacht hatte, daß sie eine Dirne sei. Eine Dirne ist eben eine Dirne. Bist Du, als Du die Dirne tödtetest, um ein Haar klüger gewesen, als der dumme Junge, der den Tisch schlägt, an dem er sich gestoßen? oder der Trunkenbold, der den Spiegel zertrümmert, der ihm seine wüste Fratze zeigt?

Oder, wenn Du Dir selbst auf jeden Fall den Kelch

*) p. 351.

der Schmach bis auf den letzten Tropfen geleert hatteſt, ob Du nun das Gefäß hinterher zertrümmerteſt, oder nicht, in weſſen Augen ſonſt, wenn ſie leben geblieben wäre, würdeſt Du der verächtlichſte der Menſchen geweſen ſein? In den Augen der Buhlerin? Fürchteteſt Du ihr höhniſches Gelächter? Ja, guter Freund, eine erhabene Rolle konnteſt Du freilich au lendemain in ihren Augen nicht ſpielen, kam es Dir überhaupt noch darauf an, was Du in ihren Augen warſt.

Oder in den Augen der Welt? Freilich, die wird Dich jetzt in ihr Pantheon ſetzen! Du kannſt Dich ja ſelbſt in Marmor darſtellen, wie Du, das Meſſer in der Hand, — ich mag das Bild nicht weiter ausmalen. —

Unglücklicher, ahnſt Du denn nicht, daß, wollteſt Du wirklich etwas thun, Du nichts Anderes thun konnteſt, als jenes Meſſer gegen die eigene Bruſt kehren, Deinem verfehlten Leben ein raſches Ende zu machen? Iſt Dir gar nicht der Gedanke gekommen, daß ſolche Geſellen, wie Du, allerdings nicht zwiſchen Himmel und Erde herumzulaufen brauchen? Oder fiel es Dir ein, daß es dann für Dich keine Möglichkeit mehr gab, Deine Memoiren zu ſchreiben und die Welt mit Deinen weibiſchen Klagen zu füllen? Aber, was frage ich! Es war gewiß kein Spiegel vorhanden, in dem Du kontroliren konnteſt, ob auch die Attitüde, in der Du ſtarbſt, die künſtleriſche war!

Komödiant von einem Menſchen! nichts weiter, als elender Komödiant!

Doch halt! Es ſoll ja ein Komödiant einen Pfarrer lehren können, weshalb denn nicht auch einen Advokaten, beſonders wenn der Advokat ein Komödiant iſt, oder vor einem Publikum plaidirt, das er ſicher ſein kann zu gewinnen, wenn er nur brav Komödie ſpielt?

Du haſt dem Advokaten trefflich vorgearbeitet; Dein Mémoire iſt brauchbar, wirklich ſehr brauchbar; ja, mehr als das: es iſt ein vollkommenes Plaidoyer, ein Kabinetsſtück advokatoriſch-deklamatoriſcher Beredtſamkeit, das ſeine Wirkung gar nicht verfehlen kann! Oder welcher Advokat vermöchte mit glänzenderen Phraſen Deine Geiſtesleere und Herzenshohlheit zu verdecken, als Du es ſelbſt gethan? welcher Advokat wäre im Stande, ſeine Hörer um die faulen Stellen Deines Charakters geſchickter an der Naſe herum, und ſie

dann wieder des Langen und Breiten auf dem weiten Felde Deiner angemaßten Vortrefflichkeit spazieren zu führen? wer könnte mit kühnerer Stirn, als Du, die freche Lüge behaupten: von den Göttern sei das Unheil gekommen, während Du es doch selbst in Deines Sinnes Thorheit gegen das Geschick heraufbeschworen? wer? Ich bekenne in Demuth, daß ich hier meinen Meister gefunden, daß ich nichts zu thun habe, als Dein Mémoire vorzulesen, um mich mit billigen Lorbeeren zu bedecken und Dich von dem Galgen zu befreien, an den Du gehörst. Aber das mögen Andere unternehmen. Ich habe zu tief in Deinem eitlen, öden Selbst gelesen, und ich fürchte, ich würde mitten in einer Deiner tönenden Deklamationen stecken bleiben, denn der Ekel würde mich überwältigen.

So spricht der Anwalt und klappt verächtlich das Buch zu. Ich habe kaum einen Grund, es wieder zu öffnen; denn ich stimme, Alles in Allem, dem Manne vollkommen bei. Vielleicht würde ich mich über Manches weniger schroff ausgedrückt haben, als der etwas choleriſche Herr; ich könnte auch noch manche cyniſche Frechheit, deren Sinn der Gute wohl kaum geahnt hat, an's Licht ziehen; aber was hat das Licht mit dieſen Dingen zu thun!

Und was haben wir damit zu thun, höre ich die Leſer fragen. Ich weiß nicht; aber es ſcheint mir, daß es unſere Pflicht ſei, von einem Werke, welches in Frankreich notoriſch eine große Senſation gemacht und ſich einen ungeheuren Beifall errungen hat, Notiz zu nehmen, und nicht blos Notiz zu nehmen, ſondern es zu ſtudiren mit aller Aufmerkſamkeit, allem Ernſt, aller Gewiſſenhaftigkeit. Für das, was bei dieſem Studium herauskommt, iſt der Kritiker nicht verantwortlich. Er hat in erſter Linie auszuſprechen, was iſt.

Was iſt die Affaire Clémenceau?

Ein ſchiefes, verfehltes, durch und durch mißrathenes, moraliſch und äſthetiſch verwerfliches Buch.

Fern, ſehr fern liegt mir die Prüderie jener guten Seelen, die nicht begreifen können, daß es nicht blos das Recht, ſondern, wenn es darauf ankommt, die Pflicht des Dichters iſt, die Unſittlichkeit zu ſchildern, und daß ſich nur äſthetiſche Bornirtheit vor gewiſſen Gemälden bekreuzigen kann, die der Schilderer der Geſellſchaft ſo nothwendig braucht, wie der Landſchafter den Schatten neben dem Licht. Wenn aber der Maler nicht mehr weiß, ob der Schatten nach rechts oder

links fällt, und wie lang und ſchwer der Schatten unter den gegebenen Verhältniſſen ſein muß, ſo entſteht eine Sudelei und Stümperei ſtatt eines Kunſtwerkes unter ſeinen ungeſchickten Händen; und nicht anders iſt es mit einem Roman, dem idealiſirten Spiegelbilde der Geſellſchaft, wenn der Dichter mit blödem Auge die feine, aber ſcharfe Linie, die zwiſchen Sittlichkeit und Unſittlichkeit gezogen iſt, nicht mehr erkennen kann. Und daß der Verfaſſer der Affaire Clémenceau dazu nicht im Stande geweſen iſt, das iſt es, was das Buch zu dem macht, was es iſt. Dieſer Deckmantel des Mémoire eines auf Tod und Leben Angeklagten für ſeinen Vertheidiger, — dieſer bequeme Deckmantel, unter welchem ein wirklich vorgekommener oder rein fingirter Fall vor das Forum des großen Publikums geſchleppt wird, — dieſe ſchamloſe Proſtitution der Myſterien der Ehe — dieſes freche Zurſchauſtellen von Dingen, die ein Mann, der nicht gänzlich entartet iſt, und könnte er ſich damit vom Galgen reden, nun und nimmer über die Lippen bringen würde — wer wollte das vertheidigen, wer es loben! Aber möchte es ſein, möchte es Alles ſein, wäre es ein — gleichviel wie ſchreckliches Mittel — zu einem großen und heiligen Zweck. Was aber ſollen wir ſagen, wenn mit pathetiſchen Klagen bejammert wird, worüber der Verſtändige die Achſeln zuckt, wenn man an unſer Mitleid verkuppeln will, was der Geißel des Satirikers rettungslos verfallen iſt; wenn der, welcher uns zu dieſer ſchauerlichen Sektion einzuladen den Muth hat, nicht ein einziges Mal mit erbarmungsloſer, feſter Hand auf den Keim des Todes deutet, ſondern uns im Gegentheil den Kadaver als blühendes Leben zu verkaufen gedenkt, wenn der, welcher ſich uns als Führer durch die Wohnſtätten der Menſchen anbietet, uns in die Kloaken bringt, und uns ſeine glänzendſten Fackeln nur anzündet, damit wir doch ja deutlich ſehen, daß wir im Schmutz ſtecken? — was ſollen wir ſagen? ſollen wir uns für dieſen Liebesdienſt noch bedanken?

Man werfe mir nicht vor, daß dieſes Urtheil zu hart ſei, ſachlich oder auch nur im Ausdruck. Die Affaire Clémenceau iſt wirklich ein mit funkelnden, ſchillernden, blendenden, verwirrenden Lichtern beleuchteter Abgrund des Moders und der Verweſung. Oder womit ſollen wir die Darſtellung eines durch und durch unſittlichen Verhältniſſes anders vergleichen, in welches uns der Darſteller hineinſchleu-

dert, in welchem er uns festhält, ohne kaum einmal auf die großen Verhältnisse der Gesellschaft zurückzudeuten, die dem individuellen Verhältniß, das er uns vorführt, zum Hintergrund dienen und die zugleich der Boden sind, aus dem es herauswächst, wie die Pflanze aus dem Erdreich? Dieses Hintergrundes kann der Roman gar nicht entbehren, und jeder vom echten epischen Geist erfüllte Dichter läßt es sich angelegen sein, denselben mit möglichst kräftigen Farben auszustatten, weil er, der Natur seiner Dichtungsart gemäß, genetisch zu verfahren hat und den Helden gar nicht in Action setzen kann, ohne ihn in die Breite der realen Welt zu entlassen, die auf ihn reagirt, und mithin, als das andere Moment, in ihrer ganzen Macht und Fülle dargestellt werden muß. Ja mit dem einen Hintergrund ist es nicht einmal genug, selbst nicht dann, wenn die großen, allgemeinen Verhältnisse der Gesellschaft sehr einfach, in Folge dessen leicht übersehbar, wenn sie so fest ineinandergefügt sind, daß sie der Dichter als feststehend und unverrückbar annehmen darf, wie die Natur selbst. Auch dann wird er noch immer auf einen zweiten und letzten Grund zurückdeuten müssen, auf den Urgrund, der freilich nirgend zu finden ist, als in dem sittlichen Geiste des Dichters selbst, und von welchem eben jeder vorhandene Zustand der Gesellschaft, selbst der beste, einfachste, natürlichste, nur als eine unvollkommene Verwirklichung erscheint.*)

Diese doppelte Nöthigung, welcher sich schon Homer, der Dichter eines naiven Zeitalters, nicht entziehen kann, tritt nun an den Dichter unserer Tage um so unabweisbarer heran, je complicirter die Verhältnisse sind, in denen sich seine Menschen bewegen, je schwieriger die Stellung des Einzelnen zur Gesammtheit zu definiren ist, je weniger leicht es auch dem schärfsten Ohr wird, durch das Geschwirr von unzähligen sich

---

*) Für den dramatischen Dichter verhält sich die Sache wesentlich anders. Da er viel mehr Mittel hat, als der epische Dichter, den einzelnen Fall psychologisch zu vertiefen, von allen Nebenumständen und Zufälligkeiten befreit, plastisch herauszuarbeiten, braucht er ihn weniger scharf auf den ersten Hintergrund der aktuellen Verhältnisse zu beziehen, und darf ihn gewissermaßen direkt auf den zweiten, den ethischen Hintergrund zeichnen, mögen wir denselben nun Schicksal, oder moralische Weltordnung oder anders nennen. A. d. V.

durchkreuzenden Meinungen die Stimme der Wahrheit hindurchzuhören.

Aber von jenen unverrückbaren Gesetzen der epischen Dichtung weiß der Verfasser der Affaire Clémenceau nichts, so gut wie nichts.

Nur im Anfang, in der Jugendzeit des Helden, macht er einen Versuch, in der breiten Schilderung der Schulverhältnisse einen Hintergrund zu gewinnen, und mit diesem Hintergrund eine verständliche Genesis der moralischen Qualität seines Helden. Wie wenig ihm das gelungen ist, wie mangelhaft und schielend Alles, was er nach dieser Seite vorbringt, haben wir bereits gesehen. Mit diesem Versuch aber ist seine Kraft erschöpft, erschöpft in dem Augenblicke, wo er den Helden in die große Welt einführt, in die er sich hineinlebt, auf die er wirken soll, und die nun ihrerseits auf ihn wirken wird. Nicht eine Ahnung kommt ihm, daß hier ein bestimmtes Verhältniß von Ursache und Wirkung vorliegt; daß die unsittliche Ehe, die er schildert, in der Unsittlichkeit des allgemeinen Zustandes wurzelt, eines Zustandes, wo die Heiligkeit der gegenseitig eingegangenen Verpflichtungen aus dem Bewußtsein der Gatten verschwunden ist, und dafür der baarste, nackteste Egoismus von beiden Seiten zügellos waltet: wo der Mann in der Frau nur ein Werkzeug seiner Lust oder seiner Eitelkeit sieht, die Frau die Kraft des Mannes gewissenlos für ihre frivolen Zwecke ausbeutet, beide vollkommen unbekümmert, wie sich dabei die Familie steht, was dabei aus dem Gemeinwohl wird. Ob Pierre Clémenceau, der Bildhauer, mit der schönen Gattin nichts Besseres anzufangen weiß, als sie für seine Arbeiten Modell stehen zu lassen, oder ob Jean So und So seine nicht minder schöne Gattin mit Perlen und Spitzen überdeckt, und sie durch die Salons schleppt — was ist da groß für ein Unterschied, wenn der Eine eben so wenig darnach fragt, als der Andere, wie es in dem Kopf, wie es in dem Herzen der schönen Gattin aussieht? und kann sich der Eine mehr verwundern als der Andere, wenn die nur auf Aeußerlichkeiten gestellte Frau den Kultus der Sinnlichkeit bis zu den letzten schamlosen Consequenzen treibt?

Und man sage nicht: dies Alles durfte der Pariser Dichter, der eine Pariser Geschichte für die Pariser Welt schrieb, als selbstverständlich, als allgemein zugegeben, voraussetzen.

Genug, daß er den Fall in seiner Vereinzelung mit plastischer Deutlichkeit herausstellte. Den Zusammenhang mit den allgemeinen Zuständen, den letzten Bezug auf den ethischen Hintergrund mochte dann Jeder leicht finden.

Dieses Raisonnement ist schon um deshalb hinfällig, weil der Verfasser, wie wir bewiesen zu haben glauben, gar nicht im Stande gewesen ist, den einzelnen Fall in seiner Eigenthümlichkeit zu erfassen, mithin von einem richtigen Rückschluß auf den socialen und ethischen Hintergrund gar nicht die Rede sein kann.

Davon scheint er denn allerdings hier und da eine Ahnung gehabt zu haben, und so ist er denn gelegentlich eifrig beflissen, etwaige Zweifel an der Moralität seines Helden, die sich in der Brust des Lesers erheben möchten, im Keime zu ersticken. Das Mittel, dessen er sich zu diesem Zwecke bedient, ist einfach genug, wie folgende Stelle zeigt, die der „Angeklagte" in seinem „Mémoire" wohlweislich unmittelbar vor der Katastrophe einfließen läßt, wo sie denn freilich auch besonders nöthig ist: „Der Fall der Nothwehr existirt nicht blos in der physischen, sondern auch in der moralischen Welt. Ich war plötzlich unvorhergesehen angegriffen worden, beleidigt, verwundet in meinen wahrsten und heiligsten Empfindungen durch ein Wesen, dem ich nur Gutes gethan hatte. Ich bin anfangs durch den Stoß betäubt gewesen, dann habe ich mich vertheidigt und meinen Gegner zu Boden geworfen. Weil er sich bei dem Angriff weder einer Pistole, noch eines Messers, noch eines Stockes bedient hatte, war er deshalb kein Gegner? Ich kann es nicht glauben, noch Sie, noch irgend ein gewissenhafter Richter, da Sie mir gleich nach meiner Verhaftung die Hand geboten haben, da Mr. Ritz, sein Schwiegersohn und die ehrenwerthesten Männer kommen, mich zu sehen, mich aufzurichten." *)

Kann man mehr verlangen? Der Advokat, Mr. Ritz, sein Schwiegersohn, die ehrenwerthesten Männer — Alle, Alle attestiren sie dem Angeklagten die Moralität seiner Handlung! Wenn der unparteiische Chor auf der Bühne den Helden so hochherzig auf den Schild erhebt, welcher Zuschauer in dem weiten Amphitheater sollte niedrig genug gesinnt sein, ihn fallen zu lassen!

*) p. 319. ff.

Genug, genug! und geben wir es zu! Was aber hat das mit dem äſthetiſchen Werth des Buches zu ſchaffen!

Als ob die innere Unſittlichkeit eines Werkes nicht auch ſeine Schönheit beeinträchtigen müßte? als ob die Unſittlichkeit nicht gerade die ſchnödeſte Unwahrheit wäre! als ob das Unwahre ſchön ſein könnte!

Dieſe Solidarität des Guten, Wahren und Schönen, welche die Philoſophie behauptet — ſie wird wahrlich durch die Affaire Clémenceau nicht erſchüttert.

Das erſte Erforderniß eines Kunſtwerkes iſt die Congruenz des Inhaltes und der Form. Werthers Briefe ſchreibt nicht Goethe, ſondern Werther, d. h. Goethe, der ſich in einen Werther verwandelt, ſich ſo in die Perſon des fingirten Helden hineingedacht und gedichtet hat, daß wir den Autor über ſeinem Werke vergeſſen. Wer vergaß jemals bei der Lektüre der Affaire Clémenceau den Verfaſſer der Dame aux Camélias? oder, um es anders auszudrücken: wie kann Pierre Clémenceau, der unſchuldige, naive, der Argliſt dieſer Welt ſo wenig kundige Pierre Clémenceau, dieſes raffinirte, von Welterfahrung der ſchlimmſten Art ſtrotzende Buch geſchrieben haben? Hier liegt ein ſchreiender Widerſpruch, der jedes feine Ohr auf das Empfindlichſte beleidigt, der — abgeſehen von allem Andern — in jedem wahrheitsliebenden Leſer eine warme Sympathie mit dem Helden gar nicht aufkommen läßt.

Und dieſe äſthetiſche Fundamental-Lüge ſollte in den Einzelheiten nicht zu Tage treten? Jede Seite der Affaire Clémenceau beweiſt, daß eine pſychologiſche Unmöglichkeit auf dem Gebiete der Kunſt eine Häßlichkeit wird.

Oder, wenn dies Werk ſchön iſt, dann iſt es auch das Gemälde eines Satyrs, deſſen Geſicht die zügelloſe Begierde zu einer Fratze verzerrt; dann wimmeln auch die Handbücher der Pathologen von „ſchönen“ Fällen. Das Werk iſt ſchön, wenn falſches Pathos, ſchielende Gemeinplätze, ſüßliche Sentimentalitäten, affectirte Einfachheit ſchön ſind; — dies Werk iſt genau ſo ſchön, wie es das innerlich durch und durch verlogene, äußerlich mit der ganzen Virtuoſität der „Mache“ ausgeſtattete Product einer raffinirten und in ihrem Raffinement zur Brutalität herabgeſunkenen Civiliſation, wie ſie Feuillet oben geſchildert hat, ſein kann.

Fern ſei es von uns, das ganze große Volk der Fran-

zoſen in dies Verdammungsurtheil einſchließen zu wollen! Wir wiſſen wohl und, ich habe es oben bereits ausgeſprochen: Paris iſt, trotz alledem, nicht Frankreich, noch weniger iſt es die excluſive Geſellſchaft, die man tout Paris nennt, mit ihren ſpecifiſchen Laſtern und Leiden. Auch weiſen patriotiſche Franzoſen auf das Energiſchſte die Behauptung der Identität von tout Paris und ganz Frankreich zurück, und wollen durchaus in den Romanen dieſer Art keinen treuen Spiegel der franzöſiſchen Sitten erkennen. „Ich ſehe," ſagt Michelet in einem der ſchönſten Capitel ſeines bereits angeführten Werkes;*) „ich ſehe mit Bedauern in unſerer Zeit ſo viel Genie auf dieſe traurige Gattung des Romans verſchwendet, ſo viel Talent darauf vergeudet, unſere Wunden zu ſondiren und zu verſchlimmern. Der Roman hat uns gelehrt, uns ſelbſt zu beweinen; er hat die Geduld erſchöpft. Er hat bewirkt, daß die moraliſchen Schäden und Gebrechen, die gewiſſen Klaſſen eigen ſind, verallgemeinert wurden. Von ſechsunddreißig Millionen Franzoſen hatten fünfunddreißig nicht die mindeſte Ahnung von Allem, was dieſe großen Künſtler geſchildert haben."

Aber ſelbſt Michelet muß die Gefahr zugeben, welche ganz Frankreich aus dieſer Literatur droht; es iſt dieſelbe Gefahr jener alles Maß überſteigenden Centraliſation, deren verderbliche Wirkungen wir uns oben mit den Worten eines anderen Franzoſen haben ſchildern laſſen; jener Centraliſation, die auf dem ſocialen Gebiet ſo verheerend wirkt, und wie wir jetzt ſehen, nicht minder verheerend auf dem literariſchen, die wie ein Krebsſchaden an der franzöſiſchen Nation zehrt, das Blut und die Gedanken vergiftend, und nach und nach den ganzen Organismus zerfreſſen muß, wenn er nicht durch die energiſchſte Reaktion ſeiner geſunden Säfte bei Zeiten den Krankheitsſtoff aus ſich herauswirft.

Und nun noch zum Schluß ein Wort.

In dem Augenblick, wo Frankreich und Deutſchland ſich, bis an die Zähne gerüſtet, gegenüberſtehen, das franzöſiſche Volk finſter grollenden, eiferſüchtig ſcheelen Blickes dem Wachsthum unſerer Macht zuſchaut, wo ein Funke vielleicht hinreicht, den verderblichſten Krieg zu entfachen, in welchem die beiden größten Kulturvölker des Kontingents um die Supre-

*) „Die Liebe." p. 244.

matie ringen werden — in einem ſolchen Augenblick könnte ein ſchwaches Gemüth eine Art von Troſt empfinden, und eine Art von Schadenfreude nähren über den Verfall des franzöſiſchen Geiſtes, der in Büchern, wie das beſprochene, und in ſo manchen anderen ähnlichen an den Tag tritt. Denn der Geiſt iſt es, der die Schlachten ſchlägt und in den Schlachten ſiegt und unterliegt; wie kann der geſunde und immer mehr erſtarkende deutſche Geiſt von dieſem kranken und immer kränker werdenden franzöſiſchen Geiſt beſiegt werden!

Aber fern ſei uns jeder Gedanke der Art! Bei der Solidarität der Intereſſen, welche in unſerer Zeit alle Kulturvölker der Erde verbindet, kann eines gar nicht Schaden nehmen an ſeiner Seele, ohne daß die anderen ſofort den Rückſchlag empfinden, und am wenigſten kann der Genius der franzöſiſchen Nation ſein Antlitz verhüllen, ohne daß der Schatten ſich auch über uns breitet. Nicht die Intereſſen der Bildung treiben die Franzoſen in den brudermörderiſchen Kampf, ſondern die der Barbarei, nicht die Freiheit hetzt ſie gegen uns, ſondern die Knechtſchaft, die Tyrannei des Imperialismus, und die nicht minder verderbliche der Frivolität, der mit allen unlauterſten Mitteln künſtlich großgefütterten Selbſtſucht. Dieſe freche Cultur der Frivolität und Selbſtſucht, dieſe kindiſch gewordene geiſt- und ſittenloſe Civiliſation unter dem Banner der Centraliſation, für welche das Cäſarenthum ja nur der fleiſchgewordene adäquate Ausdruck iſt — ſie ſchmettert in die Kriegstrompete, ſie ſchreibt die Bücher à l'Affaire Clémenceau!

Darum Krieg auf Tod und Leben mit dem Aberwitz jenes von der Wahrheit und Schönheit abgefallenen Geiſtes, der ſich den Franzoſen als die allein ſeligmachende Kirche aufdrängen will, und deſſen Prieſter in aller Welt herumziehen und den böſen Samen ihrer Irrlehren ausſtreuen, daß er verderbliche Früchte trage hundert und tauſendfältig!

Sorgen wir, daß nichts von dieſem Samen auf deutſches Erdreich falle, und, wo er bereits Wurzel gefaßt hat, reißen wir das ſchnöde Unkraut aus und werfen es in's Feuer!

Oder hätten wir ſolche Gefahr nicht zu befürchten? Der große Schnitter Leſſing iſt lange todt und — die Bewunderer der Affaire Clémenceau in Deutſchland zählen nach Tauſenden.

Ende.

Amerikaniſche Gedichte.

Deutſch

von

Friedrich Spielhagen.

Inhalt.

	Seite
Vorwort	337
William Cullen Bryant.	
Die Prärien	350
Der Fels des Monuments	354
Inschrift für den Eingang eines Waldes	358
Thanatopsis	360
Die Erde	362
Der Freiheit Alter	366
Der Bach	368
Ich brach den Bann	371
Henry Wadsworth Longfellow.	
Der Dorfschmied	372
Der Traum des Sclaven	374
Habt Acht!	375
Das Geheimniß des Meeres	376
Der Tag ist hin	378
Der Regentag	379
Ein Sonnenblick	380
Die alte Uhr auf der Treppe	382
Das offene Fenster	384
Die Abendglocke	385
Edgar Allan Poe.	
Annabel Lay	386
An Zante	387
An Helene	388
Meiner Anna	390
Einer im Paradies	393
William Gilmore Simms.	
Am Sumpfesrand	395
William Wallace.	
Hymnus an den Hudsonfluß	397
Charles Jenno Hoffman.	
Wo ist Einsamkeit	401
Rosalie Clare	402
Rückschau	403
Sympathie	405

Seite

Nathaniel P. Willis.

Hagar in der Wüste 406
Die Ueberläſtige 409
Je nachdem 411

Ephraim Peabody.

Der Hinterwäldler 412
Das Floß 414

Louis Legrand Noble.

Der lahme Knabe 416
An einen Schwan, der um Mitternacht über das Thal des Huron flog 419

Park Benjamin.

Beim Anblick des Bildes einer Dame 423
An meine Schweſter 423
Die Todten 424
Der Sturmvogel 425

Richard Henry Stoddard.

Leonatus 427
Der Schatten der Hand 431

Bayard Taylor.

Heul' Herbſteswind 432
Der Dichter im Orient 433
Charmian 434
Kubleh, eine Geſchichte aus der Aſſyriſchen Wüſte . . . 437
Orientaliſches Traumleben 442
Die Erſcheinung 443

William D. Gallacher.

Ein Finſterling 446
Es ſind nun funfzig Jahr' 448

Ralph Hyot.

Alt 451

Ralph Waldo Emerſon.

Gebet 456
Apologie 456
Rhodora 457
Schneeſturm 458
An Rhea 459
Problem 451
Die Sphinx 464

Vorwort.

Es wird wenige deutſche Leſer geben, die in Dr. Griswolds: Poets and Poetry of America (Philadelphia 1857) die Notiz des gelehrten Mannes, daß, „in ſeinem Vaterlande bereits über 500 Bände lyriſcher Productionen veröffentlicht worden ſeien, von denen er nur ein Fünftel berückſichtigt habe," nicht mit einigem Erſtaunen aufgenommen haben. Trotz Dr. Griswolds ſorgfältiger Auswahl, und obgleich er ſelbſtverſtändlich von dem auserwählten Fünftel auch nur das Allernöthigſte mittheilt, füllt ſeine Sammlung zwei ſtarke Bände in Folio, von denen der eine ganz und gar für die Dichterinnen reſervirt iſt. Dieſe Zahl iſt in der That ganz erſtaunlich, zumal wenn man die kurze Zeit bedenkt, in der dieſe Literatur aufgeblüht iſt; wenn man ferner erwägt, daß für den Amerikaner, dem ſo viele andere Wege zu Einfluß und Reichthum offen ſtehen, die precäre Schriftſtellerlaufbahn ſehr wenig Anziehendes haben kann; und endlich in Anſchlag bringt, daß ſehr viele dieſer Gedichte von Männern verfaßt wurden, die aus der Literatur keineswegs einen Lebensberuf gemacht hatten, ſondern als Staatsmänner, Kaufleute und ſonſt im praktiſchen Leben thätig, die Stunden, welche ſie den Muſen widmeten, ſehr anſtrengenden Berufsarbeiten ſtehlen mußten. Die Zahl iſt ſelbſt noch dann erſtaunlich, wenn man einräumt, daß von dieſer großen Menge ſehr Wenige auf den Titel eines Dichters von Gottes Gnaden Anſpruch machen können, denn es handelt ſich hier vorläufig nicht um die Frage, wie groß die poetiſche Begabung der Amerikaner iſt, ſondern um den Nachweis, daß ſie ſich trotz der Ungunſt der Verhältniſſe den Sinn für höheres Geiſtesleben keines-

wegs haben rauben lassen, und hier ist allerdings die Zahl von der größten Bedeutung.

Aber diese Verhältnisse sind vielleicht nicht einmal so ungünstig, wie es auf den ersten Augenblick erscheint. Wenn die Amerikaner freilich nicht, wie wir, eine zweitausendjährige Geschichte haben, aus der die Poeten wie aus einem mächtigen Strome allzeit schöpfen könnten, so sind sie doch keineswegs ganz arm an historischen Stoffen. Die Wikingerfahrten der Normannen nach den Küsten von Grönland, die wunderbaren Reisen des Columbus, der tragische Fall der großen Reiche Peru und Mexico, die Colonisation von Neu-England durch die Puritaner, die Kämpfe der Einwanderer sächsischen Stamms mit den Eingeborenen und mit den französischen Colonisten Canada's, die große Revolution, in welcher sich in einem blutigen, und doch durch die Heiligkeit der Sache erhabenen und durch die Art der Kriegsführung und die Natur der Kämpfer an romantischem Interesse überreichen Streite das mündig gewordene Volk von seinem Mutterlande losriß — das Alles sind Stoffe, die für den Historiker und den Dichter nicht undankbar sind, und die denn auch — wir erinnern nur an Irving, Sparks, Cooper, Longfellow — schon genug amerikanische Köpfe und amerikanische Federn in Bewegung gesetzt haben.

Sodann bietet das amerikanische Leben, in welchem alle Phasen menschlicher Cultur, die in anderen Ländern und bei anderen Völkern durch Jahrhunderte getrennt sind, in einem Raume und in einer Zeit vereinigt gefunden werden, des Abenteuerlichen und Wunderbaren so viel, daß dies allein schon den etwaigen Mangel historischer Stoffe einigermaßen ersetzen könnte. Von dem Dandy, der auf dem Broadway mit dem neuesten Einfall seines Schneiders zu glänzen sucht, bis zu dem Hinterwäldler, der mit dem Knall seiner Büchse das Echo von Bergen wachruft, die nie der Fuß eines Europäers betrat; von dem stattlichen Bankier in New-York, der sich in einem reizenden Phaëton von dem Geschäftslokale nach der prächtigen Villa fahren läßt, bis zu dem armen Teufel, der hinten in den Felsenschluchten des Sacramento nach Gold sucht und Elend findet; von dem ehrbaren Professor der Moral in Boston bis zu dem rohen Sclavenhalter in Virginien — welch' eine Musterkarte der verschiedensten Existenzen! Die Häuptlinge von Indianerstämmen aus dem fernen Westen, die

gekommen sind, ihren weißen Vater um Rath und Hülfe anzuflehen, in ihrem Kriegsschmuck in dem Audienzsaale des Präsidenten der Republik — welch' ein wunderliches Bild! Wahrlich hier ist Stoff, überreicher Stoff für den Dichter, der nur hineinzugreifen versteht in's volle Menschenleben, und wohl mag ein armer deutscher Poet, der, in sein Museum gebannt, die bunte Welt nur von weitem sieht, seinen amerikanischen Bruder in Apollo um diesen Reichthum beneiden.

In einem so situirten Volke scheint für den ersten Augenblick jene ausgesprochene Vorliebe für die Lyrik sonderbar genug. Man fragt sich unwillkürlich: was treibt diese rauhen Männer der That zu einer Dichtart, in welcher das liebende, hoffende, verzweifelnde, unbefriedigte Menschenherz einen Ausdruck für die wogende Nebelwelt der Gefühle sucht und findet? warum cultiviren sie, deren Leben an frappanten Glückswechseln so reich ist, nicht lieber das Drama? wie kommt es, daß sie, die so viel zu erzählen haben, nicht den epischen Dichtarten den Vorzug geben, vor allen dem Roman, der nebenbei ein so schickliches Vehikel zur Lösung der vielen socialen, religiösen, politischen Fragen wäre, an denen das amerikanische Leben Ueberfluß hat? Indessen läßt sich für diesen scheinbaren Widerspruch sehr bald eine genügende Erklärung finden. Daß die Amerikaner keine eigentlich epische Poesie haben können, liegt auf der Hand. Das Epos blüht nur bei den Völkern, die eine lange Jugendzeit hatten, in der sie sich, unbekümmert um große geschichtliche Aufgaben, fröhlich tummeln durften auf der schönen Erde; eine lange Lehrzeit, in der sie sich allmälig aus Kindern und Wilden zu Männern und Cultur-Menschen heranbilden konnten. Diese Jugendzeit, diese Lehrzeit fehlt den Amerikanern. Der Baum ihres Lebens schießt so machtvoll in die Höhe, wie eine Palme, die erst in weiter Entfernung von der Erde in Zweige, Blätter und Blüthen ausstrahlt. Da ist kaum eine Spur jenes Gestrüpps, das andere, hernach sehr mächtige Völkerstämme in den ersten Jahrhunderten umgiebt, jenes Waldes von jungen, wilden Schößlingen, in denen die Sage und das Epos nisten. Ueberall wachsen Farmhäuser, Dörfer, Städte wie auf einen Zauber aus dem Boden. Nie versiegende Ströme von Einwanderern drängen an den schon cultivirten Gegenden vorüber in die Prärien, „die nach Menschenherzen klopfen", in die Wälder hinein, die Flüsse hinauf, und vor diesen

Schwärmen fliehen der Wilde, der Biſon und der Biber. Und dieſe Einwanderer ſind nicht alle von demſelben Volke, nicht einmal von derſelben Race: Engländer, Holländer, Irländer, Deutſche, Franzoſen — Germanen, Celten, Romanen bringen ihre Sitten und Gewohnheiten, und ebenſo die Märchen ihrer Heimath und die Lieder ihrer Heimath mit hinüber. Nicht die Gemeinſchaftlichkeit der Abſtammung, der Sprache, der Religion hält dieſe verſchiedenartigen Elemente zuſammen, nur die Gemeinſchaftlichkeit der Intereſſen und Gefahren. Wie kann unter ſolchen Verhältniſſen von epiſcher Poeſie die Rede ſein, da es ſogar an den Balladenſtoffen mangelt, an denen ſelbſt ſolche Völker, die es nicht zum eigentlichen nationalen Epos bringen konnten, reich ſind? Und ſpäter, als die verſchiedenartigen Metalle zu einem korinthiſchen Erz zuſammengeſchmolzen waren, als ſich aus den vielen Volksfragmenten eine Nation gebildet hatte, als dieſe Nation anfing, ihre üppige Jugendkraft an großen hiſtoriſchen Aufgaben zu verſuchen, ſchien die Sonne der Geſchichte ſchon viel zu hell, als daß die vortrefflichen epiſchen Stoffe, die in den Kämpfen gegen die Franzoſen in Canada und die mit ihnen verbündeten Indianerſtämme, in dem Revolutionskriege gegen das Mutterland ſich darboten, im eigentlich poetiſchen Sinne hätten ausgebeutet werden können. Dieſe Stoffe zu Epen und Balladen zu verwerthen, ließ die aufgeklärte Zeit nicht zu. Sie duldete nur noch den proſaiſchen, nüchternen Epigonen des heroiſchen Geſanges: den hiſtoriſch-phantaſtiſchen Roman, wie er von Cooper beſonders angebaut wurde. Es thut dem Liebhaber der Poeſie leid, daß die goldenen Samenkörner auf den harten Weg und unter die Diſteln und Dornen fielen, wo ſie nur kümmerliche Früchte tragen konnten. Die Hiſtoriker bemächtigten ſich des Gegenſtandes, und damit war er für den Dichter verloren. Nichts macht einen ſeltſameren, unerfreulicheren Eindruck, als wenn man einem Helden der Neuzeit, z. B. Waſhington, deſſen Züge einem Jeden vertraut ſind, deſſen Leben bis in die kleinſten Details von einem Jeden gekannt iſt, in einem Roman begegnet, wo er auf Rechnung und Gefahr des Dichters Allerlei thut und ſpricht, was er möglicherweiſe in der Wirklichkeit hätte thun und ſprechen können, wovon aber die Geſchichte nichts weiß. Es iſt, als ob eine Marmorſtatue vor unſeren Augen von dem Piedeſtal herunterſtiege, und die

Marmorglieder zu recken und zu dehnen begönne. Wir glauben nicht daran, auf keinen Fall geht es dabei mit rechten Dingen zu. Die Stimme des großen Todten ist vortrefflich nachgeahmt, aber wir wissen sehr wohl, daß es des Dichters eigene, nur sehr verstellte Stimme ist. Wie kann da von einer Illusion die Rede sein? So kommt es, daß Cooper nicht nur der Erste, sondern auch der Einzige gewesen ist, der diese Gattung des Romans mit Glück cultivirt hat. Die ahnungsvolle, schwermüthige Beleuchtung einer untergehenden Sonne, die er auf seine letzten Mohikaner fallen läßt, hatte für einen Moment eine recht hübsche Wirkung hervorgebracht, aber das grelle Licht der Kritik zerstörte nur zu bald diesen zauberhaften Schimmer. Man fand, daß diese Indianer sehr schmutzige, rohe und grausame Bursche waren, und wollte nicht mehr an ihre unvergleichliche Tugend und Ritterlichkeit glauben. Mit einem Worte: ihre poetische Rolle war ausgespielt, und wenn ein Dichter sein Publikum noch von diesen rothen Gesellen unterhalten wollte, mußte er den historischen Boden verlassen und sich auf das unverletzliche Gebiet der eigentlichen Sage zurückziehen und von dort aus zu uns sprechen, wie dies Longfellow in seinem „Hiawatha" mit nicht geringem Erfolg gethan hat.

Wenn man so zugeben muß, daß die Amerikaner für die epischen Dichtungsarten von vornherein zu cultivirt waren, kann man auf der anderen Seite behaupten, daß sie für den Familien-, für den socialen und philosophischen Roman bis auf den heutigen Tag noch nicht gebildet genug sind. Wir wollen keineswegs in Abrede stellen, daß es unter den Amerikanern wohl Schriftsteller giebt, die solche Romane schreiben können, und ein Publikum, welches solche Romane lesen mag, aber dieser Schriftsteller sind sehr wenige und dieses Publikum ist sehr klein. Die Freude an dergleichen Productionen setzt schon einen nicht geringen Grad geistiger und moralischer Cultur voraus, und wenn diese Cultur auch in den obersten Schichten der amerikanischen Gesellschaft vorhanden sein möchte, so fehlt sie in den großen mittleren Schichten, und auf diese muß der Romanschreiber vor Allem Rücksicht nehmen. Eine gewisse Gleichmäßigkeit der Bildung, welche bewirkt, daß dasselbe Buch in dem Hause des Bankiers und in der Wohnung des Handwerkers nicht nur mit demselben Interesse, sondern fast mit demselben Grade des Verständnisses gelesen

wird, ist nur bei den Culturvölkern möglich, die eine Jahrhunderte lange Lehr- und Schulzeit haben durchmachen können. Sodann fehlt noch bei den Amerikanern eine Hauptbedingung der rechten Blüthe dieser Romane; das ist die Behaglichkeit der Existenz des Volkes im Ganzen und Großen, eine Behaglichkeit, die durchaus nicht die Ruhe des Sumpfes zu sein braucht, die aber auch ganz unmöglich ist, wenn die Wogen des socialen und politischen Lebens besonders hoch gehen. In so bewegten Zeiten — und die Amerikaner kommen aus dem politisch-socialen Fieber eigentlich nie heraus — haben Dichter und Publikum keine Zeit, Romane zu schreiben und zu lesen. Die Entstehung des Wilhelm Meister und die Anerkennung, die sich dieser Roman sofort verschaffte in einer Zeit, wo die deutsche Erde vor dem Donner von Napoleons Kanonen erzitterte, ist eines der merkwürdigsten Phänomene in der Literaturgeschichte, wie es auch wohl nur unter dem deutschen Himmel vorkommen kann; ebenso wie umgekehrt die ganz außerordentliche Fruchtbarkeit, welche die Hauptromanschriftsteller Englands: Bulwer, Dickens, Thackeray u. s. w. entwickeln, beweist, wie stark in England die Nachfrage nach dieser Art von Lectüre ist, und wie groß mithin die Muße sein muß, deren sich die Engländer der mittleren Stände erfreuen. Denn nur diese sind die Träger der Literatur eines Volkes, aus ihnen gehen die Dichter hervor, in ihnen finden die Dichter ihr Publikum.

Von dieser Gleichmäßigkeit der Bildung ist in Amerika keine Rede. Wie der Ton in den Drawing-rooms von Neu-York dem in den besten Salons von Paris an Feinheit nichts nachgiebt, wie der Pöbel von Neu-York an Rohheit nicht seines Gleichen auf Erden hat, so sind diese grellen Widersprüche durchaus die Regel des amerikanischen Lebens. Reichthum und Armuth, Feinheit und Rohheit, geläutertste Humanität und empörende Brutalität, höchste Bildung und tiefste Unwissenheit — das Alles wird in Amerika nicht nur, wie ja überall, vorgefunden, sondern liegt dort hart nebeneinander, gerade so, wie in diesem merkwürdigen Lande vortrefflich cultivirtes Ackerland unmittelbar an den Urwald stößt, und durch die Prärie, auf der im Umkreis von vielen Meilen kein Dorf, kein Haus gefunden wird, die Locomotive so lustig dampft, wie durch die bewohntesten Gegenden Belgiens oder Deutschlands. Mit einem Worte: die Amerikaner haben kein

rechtes Publikum für den Roman, und so haben sie auch keine bedeutenden Romane aufzuweisen. Daß einzelne Bücher, wie der „Onkel Tom“ der Frau Stowe, ein so ungeheures Aufsehen gemacht haben, und mancher Roman in so vielen tausenden von Exemplaren verkauft wird, beweist nichts dagegen. Die Verbreitung dieser Schriften ist aus ganz anderen Gründen zu erklären, als etwa aus dem ästhetischen Werth derselben, oder der ästhetischen Bildung des Publikums im Allgemeinen.

So bleibt denn den Amerikanern von allen Dichtungsarten — denn von dem Drama kann natürlich noch viel weniger als von dem Roman die Rede sein — nur die Lyrik übrig, um so mehr, als Alles, was dem Aufblühen der anderen so hemmend in den Weg tritt, dieser offenbar zu Gute kommt. Der Mangel an einer tüchtigen historischen und philosophischen Durchbildung, der in den Romanen und Dramen der Amerikaner so fühlbar ist, hat in der Lyrik sehr wenig zu bedeuten. Sehr einfache Menschen haben die vortrefflichsten Sachen in diesem Genre gedichtet. Unter den Dichterinnen Amerika's findet sich eine Fabrikarbeiterin, eine andere war Dienstmädchen in einer vornehmen Familie, und ähnliche Beispiele weisen die Literaturen aller Völker auf. Ja es ist, als ob sich die lyrische Muse ihre Jünger gern aus den sogenannten niedrigsten Ständen wählte. Jedermann kennt „Des Knaben Wunderhorn“, und wer Gelegenheit gehabt hat, mit den Verfassern jener wunderbaren Poesien, wir meinen, mit den sangeslustigen Soldaten, sentimentalen Handwerksburschen und liederkundigen Meistern, in genauere Berührung zu kommen, weiß, daß im Volke noch manche lyrischen Producte coursiren, die nicht in jenem Buche verzeichnet sind. Sodann ist die Zerbröckelung der Gesellschaft und die ungleichmäßige Bildung für den Lyriker kein so großer Uebelstand wie für den Romanschriftsteller und den Dramatiker. Er wendet sich direkt an das Herz, und das Herz bleibt doch überall und zu allen Zeiten wesentlich dasselbe, wie verschieden es auch in den Köpfen aussehen mag. Die Lieder, welche der Steuerofficiant Burns für seine guten Cumpane im Alehause dichtete, singen jetzt sehr wohlerzogene junge Gentlemen bei Champagner, und die feinste Lady schämt sich nicht, einen Gesang am Flügel vorzutragen, der ursprünglich für eine Bauerdirne geschrieben war. Ohne Dramen

und Romane können die Menſchen ſehr gut, ohne Lieder aber kaum fertig werden. Das Bedürfniß nach Liedern iſt allzeit vorhanden, um ſo mehr, wenn die ſtets rege, poetiſche Kraft keinen anderen Stoff, oder zu der Bearbeitung eines anderen Stoffes keine rechte Zeit findet, wie in Amerika.

Und nun kommt noch ein Moment, welches für die Neigung der amerikaniſchen Dichter zur Lyrik mehr als jedes andere beſtimmend iſt. Der Aufſchwung des geiſtigen Lebens in Amerika wird vorläufig von den Feſſeln eines geiſtloſen, unbarmherzigen Materialismus darniedergehalten. Das iſt ein Factum, welches man in der Geſchichte der Cultur der Menſchheit in Rechnung bringen muß, ohne daß man deswegen an dem Reſultat zu verzweifeln und den größten Freiſtaat der Erde mit Heine „einen Stall bewohnt von Gleichheitsflegeln" zu nennen brauchte. Bedenke man doch, daß die Aufgabe, welche ſeit der Reformation und durch die Reformation der Menſchheit wurde: ſich die Erde, welche uns der Kirchenglaube des Mittelalters als ein Jammerthal, und im beſten Falle als eine Vorbereitungsſchule für das Jenſeits ſchilderte, auf jede Weiſe, mit allen Mitteln, welche uns die Wiſſenſchaft an die Hand giebt, zu eigen zu machen, für den Amerikaner ganz buchſtäblich zu verſtehen iſt. Wenn ihm vorgeworfen wird, daß er die realiſtiſche Tendenz unſerer Zeit rückſichtsloſer verfolgt, als der Europäer, ſo müſſen wir wenigſtens ſo gerecht ſein, einzuräumen, daß er durch die weſentlich materiellen Aufgaben, die ihm geſtellt ſind, mit viel größerer Gewalt in dieſe Richtung gedrängt wird, als wir.

Indeſſen, wenn auch der Geſchichtsphiloſoph ſich über einen Proceß nicht beunruhigt, deſſen günſtiger Ausgang ihm nicht zweifelhaft iſt; wenn er ſich überzeugt hat, daß der Geiſt nicht ſtirbt, und daß, wenn ihn der Materialismus auch einmal zu erſticken droht, dies nichts weiter iſt, als der ſchwere Rauch, der aus einem Feuer aufwallt in dem Augenblicke, wo es eine ſehr reichliche Nahrung empfangen hat — ſo kann doch nicht in Abrede geſtellt werden, daß der Amerikaner in der allzu eifrigen Verfolgung nothwendig zu löſender materieller Aufgaben vielfach ein brutaler Geſell iſt; daß ihm der Gedanke, endlich einmal Herr im Hauſe zu ſein, ſehr oft den Kopf ſchwindeln macht; daß er über all' den neuen Einrichtungen, die er zu treffen hat, ganz und gar vergißt, wie

Alles doch nur erſt dadurch einen Sinn bekommt, daß es nicht als Zweck, ſondern als Mittel zu einem Zweck betrachtet wird. Wie wäre es nun möglich, daß ein weiches Gemüth durch all' dieſe Rohheiten und Aeußerlichkeiten nicht auf das empfindlichſte beleidigt würde? und wo könnte dieſes weiche, beleidigte Gemüth nun eine bequemere Zuflucht ſuchen, als in der Poeſie, vor allem der lyriſchen Poeſie, welche eine Cultur der ſanfteren — von der ſchlimmen Welt verachteten und verhöhnten — Empfindungen nicht nur entſchuldigt, ſondern ſogar zur Pflicht und Nothwendigkeit macht? Die leidenſchaftliche Pflege der Lyrik bei den Amerikanern iſt in der That zum größten Theil nichts weiter, als die nothwendige Reaction des Herzens gegen die brutale Herrſchaft der phyſiſchen Kraft, die in der Bewältigung materieller Hinderniſſe triumphirt, und gegen die nicht minder brutale Herrſchaft des Verſtandes, welcher in der complicirten Combination der Thatſachen ſchwelgt und in der Erreichung von lauter endlichen Zielen ſeine Befriedigung ſucht und findet.

Und aus derſelben Quelle fließt wiederum auch die große, ja oft leidenſchaftliche Liebe, mit welcher ſich die lyriſchen Dichter Amerikas der Natur in die Arme werfen. Durch dieſe ganze Literatur geht ein entſchiedener, manchmal faſt krankhafter Zug weg von dem Menſchentreiben, weg von dem wüſten Gezänk um Mein und Dein in die Einſamkeit, wo der Dichter ungeſtört dem Schlage ſeines Herzens lauſchen kann. Die Dichter werden nimmer müde, die Lieblichkeit, Schönheit und Erhabenheit der Natur zu preiſen, und ſie entlocken gerade dann den Saiten ihrer Leyer die vollſten, die reinſten Töne. Die Feinheit der Detailmalerei in ihren Naturſchilderungen kann nicht übertroffen werden. Die charakteriſtiſchen Eigenthümlichkeiten der landſchaftlichen Scenerie, der Erdformen, der Beleuchtung, der atmoſphäriſchen Stimmung, des Thierlebens in ſeinen mannigfachen Erſcheinungen — das Alles iſt mit Kraft und Feinheit herausgeſtellt; es möchte nach dieſer Seite die Lyrik keiner Nation es der amerikaniſchen gleich thun.

Das iſt nun freilich ein ſehr fragliches Lob. Ohne Zweifel kann den Dichter die ihn umgebende Natur nicht gleichgiltig laſſen, ſelbſt in dem Falle, daß ſie wenig Reizendes bietet, geſchweige denn, wenn ſie durch Lieblichkeit oder Erhabenheit ausgezeichnet iſt. Unter allen Umſtänden iſt ſie

unſre Wiege und unſer Grab, iſt ſie der Hintergrund, vor welchem ſich das Drama des Menſchenlebens abſpielt; iſt ſie — der Dichter weiß das zu ſchätzen — eine unerſchöpfliche Fundgrube bezeichnender Bilder und ein ewiges Gleichniß — aber iſt ſie an und für ſich, ohne directeſte Beziehung auf den Menſchen, ein Thema für den Dichter?

Leſſing hat in ſeinem Laokoon dieſe Frage ein für alle Mal endgültig entſchieden.

Der Dichter hat ſich der abſtracten Naturſchilderungen zu enthalten, weil er gar kein Mittel beſitzt, durch das Nacheinander ſeiner Darſtellung ein Nebeneinander, wie es die Natur immer iſt, zur Anſchauung zu bringen. Wie unendlich viel noch immer gegen dieſe ſonnenklare Wahrheit geſündigt wird, weiß Jeder, der ſich eingehender mit der Literatur beſchäftigt. Die Dichter, anſtatt ſtimmend zu wirken, d. h. anſtatt die Stimmung, welche dieſe oder jene Natur in dem Beſchauer hervorruft, in dem Leſer reproduciren zu wollen — ein Kunſtſtück, das in den meiſten Fällen durch die einfachſten Mittel, oft durch ein einziges Epitheton hervorgebracht wird — reihen Details an Details, geben gleichſam die chemiſchen Ingredienzien zur Hervorbringung eines Parfums, aber nicht das Parfum ſelbſt, auf welches es doch einzig und allein ankommt. Denn was kann der Dichter — und zumal der lyriſche — anderes wollen, als den Empfindungen und Gedanken, welche die Außenwelt in ſeinem Innern erregt hat, einen Ausdruck verleihen? Was iſt uns damit geholfen, wenn er uns die Urſache giebt, anſtatt der Wirkung, noch dazu, wenn er die Urſache nur ſo unvollſtändig wiederzugeben vermag? wenn er mit jedem folgenden Zuge ſeines ſogenannten Gemäldes den vorhergehenden ſtets wieder auslöſcht, zum wenigſten undeutlich macht, und ſo im beſten Falle die Phantaſie des Leſers zur Hervorbringung eines durchaus vagen und verſchwommenen Bildes mühſam reizt?

Von dieſer Verirrung, mit dem Landſchafter wetteifern zu wollen, iſt kaum einer der amerikaniſchen Lyriker ganz frei zu ſprechen, obgleich man ihnen die Anerkennung nicht verſagen darf, daß ſie faſt überall bemüht ſind, aus ihren Naturſchilderungen ein geiſtiges Capital zu gewinnen. Wenn dieſes Capital nicht eben groß iſt, ſo hat das vielleicht ſeinen Hauptgrund in einem Umſtande, auf den hier wenigſtens mit einigen Worten hinzudeuten uns verſtattet ſein mag. Die

amerikaniſchen Dichter ſind, faſt ohne Ausnahme, entſchiedene Deiſten; der Glaube an den allmächtigen Schöpfer Himmels und der Erden iſt das Fundament ihrer ganzen Weltanſchauung; daß dieſes Leben nur die Vorſtufe zu einer höheren, reineren Exiſtenz ſein kann, unterliegt bei ihnen kaum jemals einem beſcheidenſten Zweifel. Nun iſt dies ja für den, welcher ſich den frommen Kinderglauben in dieſer Welt der unerbittlichen Thatſachen bewahren kann, gewiß — oder da man von dem, was man nicht aus eigner Erfahrung kennt, nicht mit apodiktiſcher Gewißheit ſprechen ſoll — möglicherweiſe ein gutes Ding, wie auch der Schlaf (den Sancho Panſa mit einem warmen Mantel vergleicht) ein gutes Ding iſt, das uns über viel Kopfzerbrechen und Herzweh weghilft; aber ebenſo wenig, wie mir Jemand durch den geſunden Schlaf, deſſen er ſich erfreut, meine Sorgen wegſchlafen kann, kann ein Dichter in das Chaos meines Innern Licht bringen, wenn er mich ein Mal wie das andre verſichert, daß Gott allgütig, und Alles, was er geſchaffen hat, ſehr gut ſei. Dieſe Verſicherung nimmt er aus einer Sphäre, die gar nicht ſeine Sphäre iſt: aus der Religion. Die Religion muß ſich principiell gegen eine Menge von Empfindungen erklären, oder läßt ſie vielmehr gar nicht aufkommen; aber was das Leben der Religion iſt, iſt der Tod der Lyrik, mit Ausnahme jener Grenzgattung, welche man die religiöſe Lyrik nennt. In der Lyrik, wie wir ſie begreifen, müſſen eben alle Empfindungen anklingen, muß Alles, was durch „das Labyrinth der Bruſt“ wandelt, in Worten austönen. Gar mächtig heilſam iſt des Dichters Wort. Und mag auch eine oder die andere Frage als ungelöſt oder unlösbar ſtehen bleiben — immer beſſer, als wenn auf alle Fragen dieſelbe Antwort erfolgt, die, indem ſie den Anſpruch erhebt, auf alle paſſen zu wollen, den Verdacht erweckt, auf keine zu paſſen. Es iſt dies die alte Feindſchaft zwiſchen der Kunſt und der Religion, die nur der wegleugnet, der nicht begreift, daß die Werke der Kunſt, welche von der Religion hervorgerufen und im Dienſte dieſer ſtehen ſollen, entweder keine wirklichen Kunſtwerke ſind, oder wenn ſie es ſind und ſo weit ſie es ſind, ſich ganz gewiß von der Religion emancipirten. Denn was der Dichter vom Leben ſagt, daß es „auf ſich ſelbſt ruhe und ſich ſelbſt verbürge,“ das kann und muß man auch von der Kunſt behaupten.

Obgleich nun dieſe Strenggläubigkeit bei den amerikaniſchen Dichtern ſelten zu doctrinärer Unduldſamkeit und gehäſſigem Hochmuth ausartet, ſo liegt doch in Folge derſelben über ihrer Gefühlswelt eine gewiſſe Monotonie, wie über den weiten Flächen ihrer heimiſchen Prärien, die ſie ſo gerne ſchildern. Das muß uns Deutſchen, die wir ſchon ſeit ſo langer Zeit die unermeßlich reiche Erbſchaft der Goethe'ſchen Lyrik angetreten haben, beſonders auffallen. Für uns hat dieſe Poeſie, deren hauptſächliches Thema die Vergänglichkeit der irdiſchen Dinge iſt und der Troſt und die Beruhigung, die das geängſtigte menſchliche Herz in ſeinem Glauben an einen allweiſen, allgütigen Vater findet, etwas Altväterliches, das uns manchmal durch ſeine einfache Würde imponirt, ebenſo oft aber durch ſeine pedantiſche Steifſtelligkeit an eine Zeit erinnert, die für uns vergangen iſt, und die wir, Alles in Allem, zurückzuwünſchen keine Veranlaſſung haben.

So möchte es denn ſcheinen, als ob ein tieferes Studium der amerikaniſchen Lyrik gerade keine beſonders lohnende Aufgabe ſei. In Wahrheit verhält ſich die Sache anders. Wir finden bei den beſſeren Dichtern drüben eine Friſche, Herzlichkeit und Innigkeit, die durchaus erfreulich wirken, wie Morgenſonnenſchein, Vogelzwitſchern und Waldesrauſchen. Selten ſind es freilich neue Melodien, welche da erklingen; ja, es will uns manchmal bedünken, als hätten wir eines oder das andre der Gedichte bei einem deutſchen oder engliſchen Dichter ſchon geleſen. Aber man wolle ſich hüten, aus dieſer Aehnlichkeit der Empfindungen und Formen einen voreiligen Schluß zu ziehen. Daß die amerikaniſche Literatur den alten Literaturen unſeres Continents vielfach tributär iſt, kann und ſoll nicht geleugnet werden; doch iſt die Abhängigkeit nicht ſo groß, wie es den Anſchein hat. Der Hauch der modernen Bildung weht über die ganze Erde, und zeitigt, wo immer er günſtige Verhältniſſe findet, dieſelben oder doch einander täuſchend ähnliche Blüthen und Früchte. Es exiſtiren amerikaniſche Gedichte, die ſich durchaus wie ſclaviſche Nachahmungen oder doch wie freie Uebertragungen gewiſſer deutſcher Gedichte ausnehmen, und von Dichtern herrühren, die notoriſch kein Wort deutſch verſtehen.

Und dann entquillen den Saiten der amerikaniſchen Leyer manche Weiſen und Töne, die nicht befremdend, aber doch fremdartig an unſer Ohr klingen und uns daran erinnern,

daß dieſe Sänger unter andern Sternen geboren, unter andern Sitten, Verhältniſſen, Culturbedingungen ſich entwickelt haben.

Dennoch iſt das Verwandte, das unſrer Art und Weiſe zu denken, zu empfinden durchaus Sympathiſche der Grundton der amerikaniſchen Lyrik; und wie gerade dies Moment es war, welches den Ueberſetzer anlockte und ihm ſeine Arbeit lieb und leicht machte, ſo darf er ſich wohl der Hoffnung hingeben, daß es auch im Herzen des Leſers wiederklingen, und ihn anreizen werde, nun auf eigenen Füßen weiter in den amerikaniſchen Dichterwald vorzudringen.

William Cullen Bryant.

Die Prärien.

Dies ſind der Wüſte Gärten, dies
Sind ihre ſchönen, unbeſtellten Felder:
Prärien. Ich erſchau' zum erſten Mal
Sie, und es ſchwillt mein Herz, wie jetzt entzückt
Mein Blick umſpannt die Oede rings. Blick' hin:
In weichen Wellen, unermeßlich weit
Dehnt ſie ſich aus, als ob der Ocean
Erſtarrte, ſeine Wogen feſtgebannt
Und regungslos für immer. Regungslos?
Nein — wieder ſind ſie feſſelfrei; es ſcheint
Das Land zu wogen dem erſtaunten Blick.
Die dunkeln Schlüfte jagen vor ſich her
Die ſonn'gen Höhen. Lüfte aus dem Süd!
Die ihr die feuerfarbnen Blumen beugt,
Den Habicht ſtreift, der droben feſtgebannt
Die breiten Schwingen regt: ihr habt geſpielt
In Wäldern Mexicos, im Weingeländ
Von Texas, habt gerillt die klare Fluth,
Die aus Sonora's Quellen freudig ſtrömt
Zum ſtillen Ocean — habt ihr geküßt
Ein reicher und ein ſchöner Bild, als dies?

Der Menſch hat keinen Theil an dieſer Pracht:
Die Hand, die ſchuf das Firmament, erhub
Und ſänftigte dies Meer, beſäete
Mit Kräutern ſeine Well'n, und Haine ſchön
Schuf ſie als Inſeln d'rein; umhegte rings
Mit Wäldern es. O, welche prächt'ge Flur
Für den erhabnen, weiten Himmelstempel,
Geſchmückt mit Blumen, deren Zahl und Pracht
Wetteifern mit den Sternen! Iſt es doch
Als neigt das Firmament in Liebe ſich,
Ein niedriger Gewölb' von zarterm Blau,
Als über dem Gebirg im Oſten ſteht.
Wie durch die grüne Oed' ich lenk' mein Roß,
Durch hohes Gras, das ſeine Flanken ſtreift,
Erſchallt ſein dumpfer Hufſchlag meinem Ohr
Ein frevelhafter Laut. Ich denk an ſie,
Auf deren Reſt es tritt. Sind ſie nicht hier,
Der Vorzeit Todte? Regte nicht der Staub
Der ſchönen Oede einſt von Leben ſich
Und brannt' in Leidenſchaft? Ihr Gräber ſprecht,
Ihr mächt'gen, die ihr überſchaut den Fluß,
Und in dem Waldesdunkel euch erhebt,
Gekrönt mit Eichen! Euch erſchuf ein Volk,
Das längſt verſchwand, ein zahlreich', kluges Volk
Häuft' emſig Scholl' auf Scholl', derweil der Grieche
Die Marmor des Pentelikos beſeelte,
Und auf der ſchimmernden Akropolis
Das Parthenon erhub. Dies weite Feld
Trug ihre Ernten; hier auch weideten
Die Heerden; vor dem Stall der Biſon brüllte,
Und bog die mähn'ge Schulter in das Joch.
Das dumpfe Brauſen vielgeſchäft'gen Volks
Erfüllte dieſe Oed' den ganzen Tag,
Bis in des Zwielichts Glanz ſich Liebende

Dann froh ergingen, koſend flüſterten
In längſt verklungener Sprache, und der Wind
Sich wiegte mit den ſanften Melodien
Von Inſtrumenten unbekannter Form.
Es kam der rothe Mann — des Jägervolks
Schweifende Stämme, ſtolz und kriegeriſch —
Die Gräberbauer ſchwanden von der Erde.
Die tiefe Stille von Jahrhunderten
Sank auf ihr Land. Es jagt der Prärie-Wolf
Auf ihren Wieſen — friſchgegraben gähnt
An meinem Pfad ſein Loch. Der Maulwurf wühlt,
Wo blüh'nde Städte ſtanden. Und dahin —
Dahin iſt Alles — nur die Hügel nicht,
Die ihren Staub umſchließen — die Altäre,
Wo ſie den hehren Göttern opferten —
Die Schranken, die ſie thürmten in der Runde
Zum Trutz den Feinden — bis der wilde Schwarm
Die Wälle überſtieg, die Feſtungen
Der Eb'ne ſchleifte und das Volk erſchlug.
Die braunen Geier aus den Wäldern rings,
Sie kamen zu dem weiten, offnen Grab,
Und ſaßen ſtill und furchtlos bei dem Mahl.
Vielleicht in Marſch und Forſt ein Flüchtiger
Schweift lange einſam ſcheu, bis das Gefühl
Der Furcht und der Verödung bitterer
Als Tod ihm ward — zum Tode er ſich bot.
Da triumphirte denn die beſſere
Natur des Menſchen. Freundlicher Willkomm
Empfing ihn. Zu den tapfern Häuptlingen
Ihn die Erob'rer ſetzten, boten ihm
Zur Braut der Jungfrau'n eine, und zuletzt
Vergaß — ſo ſchien's — er ſeiner Jugend Weib,
Die ſüßen Kleinen, die gemordet einſt
Im wilden Kampfe mit dem ganzen Stamm.

So wandeln ſich des Lebens Formen; ſo
Entſtehn Geſchlechter, kriegeriſch und ſtark,
Und ſchwinden, wie der Gottheit Athem ſie
Füllt oder läſſet. Auch der rothe Mann
Verließ die blüh'nden Triften, wo ſo lang
Er hauſte; näher an dem Hochgebirg
Sucht er ein wilder Jagdrevier. Nicht mehr
An dieſen Strömen baut der Biber, weit —
Weit fort an Teichen, deren blaue Fluth
Kein Blaßgeſicht noch ſpiegelte, hinauf
An des Miſſouri Quell'n und an den Seen,
Aus deren Waſſern trinkt der Oregon,
Erhebt ſein klein Venedig er. Es graſ't
Kein Biſon mehr in dieſen Triften — fern
Um zweimal zwanzig Meilen von dem Rauch
Des fernſten Jägerlagers ſchweift
Das ſtolze Thier, in Heerden, deren Tritt
Die Erde beben macht — doch treff' ich hier
Auf alte Spuren an des Sumpfes Rand.
Und dieſe Wüſte ſchwärmt von Leben doch!
Myriaden von Inſecten, ſchillernd gleich
Den bunten Blumen, die ſie froh umſchwirrn,
Und Vögel, denen Furcht vor Menſchen fremd,
Sind hier. Lacerten huſchen durch das Gras —
Von ſelt'ner Pracht. Der ſchlanke Hirſch enteilt
Zum Wald bei meinem Nah'n. Die Biene füllt —
Ein kühnrer Coloniſt noch, als der Stamm,
Mit dem ſie über's große Waſſer kam —
Mit ihrem Summen die Savannah, birgt
Den Honig in des Baumes hohlem Aſt,
Wie in der goldnen Zeit. Ich horche lang
Dem wohlbekannten Laute, und mir iſt,
Als hörte ich die Menge brauſend nah'n,
Die dieſe Oede füll'n wird. Von der Erde

Steigt auf der Kinder Lachen, und die Stimme
Von Mädchen, und der ſüße volle Klang
Von Kirchenglocken. Ferner Heerden Brüll'n
Vermiſcht ſich mit dem Rauſchen goldner Saat
In braunen Furchen. Da erhebet ſich
Der Wind ein wenig nur, und ſcheucht den Traum —
Und wieder einſam bin ich in der Oede.

Der Fels des Monuments.

Und wenn du die Vermählung ſchauen willſt
Von Mild' und Kraft im Antlitz der Natur,
Auf unſre Berge komm! Laß deinen Fuß
Ermüden nicht, denn auf dem Gipfel wird
Der Erde Lieblichkeit und Majeſtät
All überall vergeſſen machen dich
Des Weges Mühſal. Wie du droben ſtehſt, —
Der Menſchen Hütten drunten, und umher
Die Bergesgipfel, — fühlt dein ſchwellend Herz
Sich nah verwandt mit jener größern Welt,
In die du dich erhobſt, und fühlt ſich groß
Und hehr und frei, ſo wie dein Blick. Du ſchauſt
Auf Wälder, grün und wogend wie das Meer,
Und tiefer in der Thäler Heimlichkeit;
Und auf des Stromes ſilberhelles Band,
Durch dichtes Buſchwerk ſchimmernd; ſchauſt zugleich
Auf Dörfer hier und Ackerland und Triſt,
Belebte Straßen und in Oeden dort,
Die nur den Gießbach hören und den Wind
Und Adlerſchrei. — Ein mächt'ger Fels iſt dort, —
Das Bruchſtück ſcheint er einer rieſ'gen Mauer,

Zur Scheidung der Nationen aufgethürmt,
Als ſie die Fluth erſäufte. Gegen Nord
Erklimmt ein Pfad die ſchmale Wand, und ſteil
Gen Weſten iſt die Seite, rauh und wild
Von moos'gen Bäumen, zack'gem Feuerſtein
Und mancher trotz'gen Klippe. Doch nach Oſt,
Lothrecht zum Thal ſtürzt ſich die Felſenſtirn —
Gewalt'ge Pfeiler, die zum Himmel kühn
Die ſturmgepeitſchten Knäufe heben, hier
Schwarz von jahrhundertaltem Moos, und dort
Von kreid'ger Weiße, wo der Donnerkeil
Sie ſpaltete. Es iſt ein ſchaurig Ding,
Zu ſtehen auf dem Rande und zu ſchau'n,
Wie Sturm und Blitze von der Felſenwand
Gewalt'ge Blöcke löſten, die im Sturz
Am Fuß zerſchellten; und zu nähern dann
Dein Ohr der grauſen Tiefe! Zu dir ſteigt
Der Windsbraut Zürnen mit der Wälder Pracht
Wie Meeresrauſchen. Aber wunderhold
Iſt rings die Landſchaft. Durch der Wieſen Grün —
Ein Paradies, das er ſich ſelbſt erſchuf
Im Laufe von Jahrtauſenden, — eilt froh
Ein ſchöner Strom. Nach allen Seiten ziehn
Die Felder aufwärts zu den Hügeln; dann
Jenſeits der Hügel, in der blauen Ferne,
Der Erde Säulen, d'rauf der Himmel ruht.
Und eine Sage ſpielt um dieſen Fels,
'Ne düſt're Sag' von ſüßer Liebe Leid,
Erduldet und geendet, damals, als
Durch dieſer Thäler waldiges Revier
Der Wilde jagte. Eine junge Maid
Lebt' da, der Mädchen ſchönſtes, hellen Aug's,
Mit vollen Rabenflechten, ſchlankem Wuchs
Und frohem Herz. Ihr Lachen ſilberhell,

Ihr freudig Lied erfüllte in der Rund'
Den ſtillen Wald den langen Sommertag.
Sie liebte ihren Vetter; ſolche Liebe
Erſchien der herben Weisheit ihres Volks
Als frevelhaft. Sie kämpfte hart und lang,
Der rothen Männer frommes Kind — umſonſt!
Da floh von ihrem Aug' der Glanz; ihr Schritt
Ward ſchwer; es wunderten die Greiſe ſich,
Die ihrer Hütte nahten, daß ſie nicht
Wie ſonſt vernahmen Lachen und Geſang
Von einer, deren Anmuth ihnen war
Wie Frühlingslächeln — ſagten ſie gerührt —
Dem Winter ihres Alters. Und ſie ging,
Zu weinen, wo kein Aug' ſie ſah. Man fand
Sie nicht beim Mädchenreigen, nicht
Beim großen Feſt der Jäger ihres Stamms;
Auch nicht, wenn aus den trocknen Hülſen ſprang
Das goldne Korn; noch wenn im Weingeländ
Sie Trauben pflückten, und die Uferhöh'n
Vom Jubel wiederhallten. Weiſe Frau'n
Voll Mitleids ſahen, wie dahin ſie ſchwand,
Und ſprachen unter ſich: ſie ſtirbt uns bald.
Und einſt in's Herz der Freundin, lieb und ſchön,
Wie ſie, die hold ihr war von Jugend auf,
Ergoß ſie ihren Kummer: Du nur weißt,
Sprach ſie, nur Du allein! denn Dir vertraut'
Ich alle meine Lieb' und Schuld und Schmerz.
Es graut mir vor dem Leben; Nacht um Nacht
Wein' ich voll Herzeleid. Die Morgenſonne
Erſchreckt mich; was willſt Du, ſpricht ſie, Du haſt
Auf Erden nichts zu ſchaffen. Muntres Spiel,
Die leichte Arbeit, die mir ſonſt ſo lieb,
Ich haſſe ſie. Der Freunde frohe Stimme
Klingt fürchterlich, mißtönend meinem Ohr.

Im Traum erſcheint mir meine Mutter und
Sie winkt mir nach der Todten Land. Mir iſt,
Als wüßten, die mich anſchau'n, meine Schmach.
Ich kann ihr Auge nicht ertragen, kann
Die Lieb' nicht reißen aus dem Herzen mein;
Und Eines weiß ich, daß ich ſterben muß.
Es war ein heller Sommermorgen, und
Hinauf zu dieſem Felſen ſtiegen ſie.
Da lagen Kränze droben, Büſchel Mais,
Und zott'ge Fell' von Wolf und Bär: geweiht
Dem großen Geiſt von ihrem frommen Volk,
Dem noch — den gläub'gen Menſchen alter Zeit, —
Der Gott auf Höhen wandelte, die nah
Dem Himmel ſcheinen, ſeinem ew'gen Haus.
Sie trug den Schmuck, in dem ihr Vater liebte,
Zu ſchau'n ſein ſchlankes Mädchen, und zumal,
Wenn fremde Krieger Gäſte ſeiner Hütte. —
Dort oben ſetzten ſich die Mädchen, und
Sie ſtimmten an die Lieder ihres Stamms
Von Liebesluſt und Sterbeleid. Das Haupt
Des armen, blaſſen Opfers ſchmückten ſie
Mit Blumen, beteten, daß leicht und ſchnell
Ihr Weg ſein möge zu dem ſonn'gen Land
Der ew'gen Ruhe, wo kein Kummer macht
Die Herzen ſchwer, und Augenlider roth. —
Schön lag die Landſchaft ihres mächt'gen Stamms
Zu ihren Füßen — Seeen, eng umarmt
Von weiten Forſten; Felder, gelb von Mais,
Hineingeſtreut in grüne Wälderpracht.
Sie ſchaute lang' hinab, und als ſie ſah
Ihr Heimathsdorf und ihrer Eltern Haus,
Und ſeine Hütte, den ſie ſo geliebt
Mit frevler Lieb', für die zu büßen ſie
Gekommen — da entrollt' ein warmer Strom

Von Thränen ihrem Auge. Aber als
Die Sonne ſank, die Hügelſchatten lang
Und länger wurden, ſtürzte ſie ſich kühn
Vom ſteilen Fels und ſtarb. — Man grub ein Grab
Am Bergesabhang, der nach Süden ſchaut,
Und legte ſie hinein, im ſelben Kleid,
Mit dem ſie ſich zu ihrem Tod geſchmückt,
Und mit dem Blumenkranz in ihrem Haar.
Und ob dem Hügel der ſie deckt', erhub
Ein einfach Monument ihr trauernd Volk,
Aus kleinen loſen Steinen. Wer vorbei
Nun ſchritt, ſei's Jäger, Mägdlein, Kind und Greis —
Sie legten einen Stein zum Monument.
Und Indianer aus dem fernſten Weſt,
Die zu den Gräbern ihrer Väter zogen,
Erzählten uns die Sage, und bis heut
Nennt man den Felſen, wo das Mädchen ſtarb,
Im Volkesmund: den Fels des Monuments.

Inſchrift für den Eingang eines Waldes.

Wandrer, wenn du erkannt haſt, was ſo bald —
Zu bald das Leben lehrt, daß dieſe Welt
Iſt voll von Schuld und Elend; und du ſahſt
Genug von ihrem Kummer, ihrer Schmach;
Und biſt des Schauſpiels müde — komm zum Wald,
Und ſieh' ſein zaub'riſch Leben! Waldesruh
Wird wiegen dich zur Ruhe — Waldesluft,
Durch grüne Blätter rauſchend, Balſam wehn
In's kranke Herz. O! nichts hier findeſt du
Von allem, was dich quälte in der Welt,

Daß du das Leben haßteſt. Es iſt wahr:
Des Paradieſes Fluch traf auch die Erde,
Doch nicht in Rache. Gott vermählt der Schuld
Den bleichen Pein'ger Elend, und der Wald
Iſt noch des Frohſinns Haus. Das dichte Dach
Der grünen, weh'nden Zweige lebt und klingt
Von muntern Vögeln. Ihr Geſang und Spiel
Verkündet eitel Freude; während dort
Das Eichhorn mit erhobnem Leib und Klau'n
Vergnüglich pfeift. Inſecten, leichtbeſchwingt,
Vertanzen in dem goldnen Strahl, der ſie
Zum Leben rief, das Leben. Selbſt die Bäume
Sind voll des tiefen Friedens; beugen ſich
Den ſanften Winden. Von des Himmels Blau
Hernieder blickt die Sonn' und küßt das Bild.
Die Waldesblume ſcheint nicht minder froh,
Die zartgefärbte, als das Bienchen hier,
Das ſie umſchwirrt. Die moosgen Felſen gar,
Die mächt'gen Stämme, lang dahingeſtreckt —
Erwünſchte Brücken über Sumpf und Moor —
Mit ihrem ſtrupp'gen, wirren Wurzelhaar,
Sie athmen tiefe Ruhe. Fröhlich rauſcht
Der Bach ſein Lied, wie jetzt von Fels zu Fels
Hinab er hüpft, jetzt über Kies und Sand
Schnellfüßig eilt: und lacht und ſchwatzt und ſingt
In Daſeinsluſt. Geh' leis am Rande fort,
Daß du den Fink nicht ſchreckſt, der von dem Zweig
Den Schnabel taucht in's Waſſer. Kommt die Luft
Die leicht die Fläche kräuſelt, nicht zu dir,
Wie die Geliebte, die im bunten Schwarm
Nicht ungegrüßt den Liebſten laſſen will
Und flüchtig deine Schulter dir berührt?

Thanatopsis.

Für ihn, der voller Liebe zur Natur
Mit ihren Kindern brüderlich verkehrt,
Ist sie nicht stumm. Wenn fröhlich sein Gemüth,
Ist ihre Stimme froh, und wunderhold
Lacht sie ihn an. Und drückt ihn Sorg' und Gram,
Dann tröstet sie mit mildem Zuspruch ihn,
Und träufelt Balsam in das kranke Herz,
Daß wieder es gesundet. Wenn du denkst
Der bittern letzten Stunde und dein Geist
In dir erschrickt; wenn dann das düstre Bild
Des Todeskampfes und des Leichentuchs,
Der dumpfen Finsterniß im engen Haus
Dich schaudern macht und Abscheu dich erfaßt —
Hinaus in's Freie eil', und lausche fromm
Den Lehren der Natur, — wenn rings umher
Aus Erd' und Wasser, aus des Aethers Raum
Die leise Stimme spricht: Nur kurze Zeit,
Und die scharfäug'ge Sonne sieht dich nicht
In ihrem Lauf, nicht in der kalten Erde,
In die sie legten deinen blassen Leib,
Noch in des Oceanes Wellenschooß
Verbleibt dein Bild. Die dich gebar und nährte,
Die Erde, fordert dich zurück, und Erde
Wirst wieder du. Die schöne Menschenform
Zerfällt durchaus. Dein eigensinnig' Selbst —
Du giebst es auf, und du wirst fürder nun,
Mit allen Elementen Eines sein,
Und Bruder sein dem ungefügen Fels,
Dem Erdenkloße, den der Bauersmann
Mit seiner Pflugschar theilt, auf den er tritt

Mit ſchwerem Fuß. Die junge Eiche treibt
Hinab die Wurzel und durchbohrt dein Herz.
Und doch zum Platze deiner ew'gen Ruh'
Sollſt du nicht geh'n allein. Unmöglich iſt's,
Ein prächt'ger Bett zu wünſchen. Du wirſt ruh'n
Mit Patriarchen und mit Königen,
Der Erde Mächt'gen — Weiſen, Guten auch —
Mit Allen, deren Schönheit Ruf geſtrahlt,
Mit frommen Sehern längſt vergangner Zeit
In einem große Grabe. Die Gebirge
Mit ihrer tiefgefurchten Felſenſtirn;
Die weiten Thäler, die ſie überſchau'n;
Ehrwürd'ge Wälder; Ströme, die mit Macht
Die Waſſer wälzen; in der Wieſen Grün
Die Murmelbäche, und um Alles rings
Das urgewalt'ge, graue, heil'ge Meer —
Sie Alle ſind ja nur der hehre Schmuck
Des großen Menſchengrabs. — Die goldne Sonne,
Und die Planeten, der Geſtirne Heer,
Sie ſcheinen auf der Todten Ruheſtatt
Von Ewigkeit. Die jetzt das Erdenrund
Bewandeln, ihre Zahl, wie winzig klein,
Vergleichſt du ſie dem ungezählten Schwarm,
Der in der Erde ruht. Die Flügel nimm
Der Morgenröthe — Aſiens Wüſtenein
Durcheile; dringe in des Urwalds Nacht,
Wo nur den eigenen Wogenſchlag vernimmt
Der Oregon — die Todten ſind auch hier.
Und Millionen ſeit dem Schöpfungstag,
Sie legten ſich in dieſen Oeden hin
Zum letzten Schlaf — und ſchlummern ungeſtört.
So wirſt du ruh'n! Was thut's nun, ob du ſtirbſt,
Und Niemand achtet d'rauf, und keiner ſchmückt
Dein Grab mit Blumen? Die da athmen jetzt,

Sie theilen einſt dein Schickſal. Lachen wird
Nach deinem Tod der Frohe; das Geſchlecht
Der Sorge, feierlich wird's ſeine Laſt
Fortſchleppen; jeder folgen ſeinem Stern,
Juſt wie zuvor — und dieſe insgeſammt
Verlaſſen ihre Freude, ihr Geſchäft,
Und betten ſich zu dir. Und wie dahin
Die Jahre rollen, werden für und für
Der Menſchen Söhne: in des Lebens Lenz
Der Jüngling, in der reifen Kraft der Mann,
Das Weib, die Jungfrau und das holde Kind,
Der Greis — zu dir verſammelt von dem Schwarm,
Der folgen wird, wenn ſeine Stunde ſchlägt.
Nun lebe, daß, wenn du gefordert wirſt,
Dich anzureihn der ungezählten Schaar,
Die zu dem Schattenreiche pilgert, wo
Die Zelle Jeder findet in den Hall'n
Des Todes, du nicht eingehſt, wie der Sclav,
Zur Nacht gepeitſcht in ſein Gefängniß — Nein! —
So lebe, daß du ſinkſt in Todes-Arm,
Wie Einer, der die Decken um ſich hüllt,
Hinſtreckend ſich zum vielwillkomm'nen Schlaf.

Die Erde.

Den Himmel deckt die ſchwarze Mitternacht.
Mir iſt, als fühlte ich auf mir die Wucht
Des mächt'gen, droh'nden Schattens. Ganz umſonſt
Nach Formen ſpäht das müde Aug'. Kein Stern
Durchglänzt den dunkeln Schleier, und kein Schein
Aus Hütten, d'rin des Herdes Feuer flammt,
Fällt röthlich auf der Wieſe langes Gras.

Kein Laut des Menſchentreibens! Stumm das Dorf!
Kein Schall von Wand'rerſchritten auf dem Pfad!
Kein Flügelweh'n, — wie an der Erde Bruſt
Ich lieg' und lauſche, was die Stimme ſpricht,
Die tönereiche Stimme, die herauf
Aus Strömen brauſt, die durch das Dunkel zieh'n;
Aus Wäldern rauſchet, die der Wind durchwühlt;
Aus Felſenſpalten ziſcht; aus Höhlen ſummt,
In die noch nie das Licht des Tages fiel;
Vom Strand des Meeres hallt, das in die Nacht
Hinein ſich dehnt — ein trauervoller Laut!
O Erde, trägſt du Leid für das, was war,
Wie deine Söhne? Und beklagſt auch du
Der Kindheit Nimmerwiederkehr? Denkſt du
Der Lenze, die dahin mit ihrer Pracht
Und ihrer Lieder ſüßen Melodien,
Und ihrer Blumen holden Kinderſchaaren?
Und deiner alten Wälder, ſtolz und hehr,
Die jetzt vermodert ſind? Und trauerſt du
Um jene Zeit, von der die Dichter ſingen,
Die goldne Zeit, bevor noch rauh und ſcharf
Die Winde wehten, und nicht Feuer fiel
Im Regen, oder aus den Bergen ſprang,
Dein Grün zu tödten, und die keuſche Nacht
Schuldlos und heilſam war, wie heller Tag?
Vielleicht beweineſt du der Sterblichen
Seltſam Geſchlecht, die in dem roſ'gen Licht
Gewandelt kurze Zeit, und die jetzt ruh'n
Dem Staub geſellt, dem formenloſen Staub,
Auf den die Klaue deiner Heerden tritt?
Und ach! beweine ich doch auch mit dir
Geliebte Todte! Ihre Gräber ſind
Auf deinen Bergen — fern — ſo fern — und doch,
Wie ich, in rabenſchwarze Nacht gehüllt,

Hier liege bang an deiner treuen Bruſt —
Der Menſchen Wiege und der Menſchen Grab —
Fühl' ich, daß ich umarme ihren Staub.
Ha, wie die Stimme donnert! Und ich weiß,
Was ſie bedeutet, und mein Geiſt erſchrickt.
Ob all des Frevels ſchreit die Erde auf!
Es lauſcht der Himmel. Horch! die Gräber all'
Der armen Herzen, die der Kummer brach:
Der Staub der Jungfrau, die betrogen ward —
Und des, den ſein Jahrhundert von ſich ſtieß —
Die Gräber Aller, die für Menſchenglück
Geſtrebt und die geerntet Hohn und Spott —
Die Aſche all der Streiter für das Licht —
Und das Gebein der Helden, die im Kampf
Für Freiheit fielen, deren todten Leib
Den Hunden, deren Namen man der Schmach
Zur Beute ließ — ſie Alle klagen laut.
Die Winkel, wo der abgehetzte Sclav
Zur ew'gen Ruh ſich ſtreckte, wo verſcharrt
Der Kindheit ſüße Blumen, die man brach
Mit ſchnöder Hand — ſie wimmern leiſ' und bang.
Von Schlachtenfeldern, wo zum blut'gen Kampf
Die Gottesgeißeln hetzten ihre Schaaren
In wilder Wuth — erhebt ſich ein Getöſ',
Als ob der rauhen Krieger Todtenheere
In ihrem ſchweren Schlummer ſich geregt.
Und Klagelaute ſchallen aus des Meers
Purpurnen Schlünden — grauſenhafte Mähr
Von Schauderthaten, die man tief verſenkt
In's Wogengrab. Und Buſch und Haideland,
Und Waldespfade und das finſt're Moor,
Und Teich und Seen; Straßen, enge Gaſſen
Von ſtolzen Städten, jetzt, da Alles ſchweigt,
Sie murmeln von Gewaltthat und Verrath.

Hier, wo ich liege, ſind Italiens Au'n
Und Berge um mich her, von alter Zeit
Der Völker Wohnſitz und die ſtolze Bühne
Des blut'gen Kampfes zwiſchen Gut und Böſ',
Des tauſendjähr'gen. Ach, wer wagte es,
Dem Menſchenohr zu deuten jene Stimme,
Die aus dem alten Kerker tönt, der jetzt
Der Nacht ſich öffnet; aus dem Circus dort,
Wo von dem moosgen Steine tropft der Thau;
Verbannter Götter Tempeln, offnen Gräbern,
Paläſten, Straßen, Märkten, kalten Herden
Von Städten, die dem Flammengrab entſtiegen!
Ich höre vieler Sprachen bunt' Geſchwirr,
Die Zungen von Nationen, die dereinſt
Den ſtärkern wichen, wie der Tage Schwarm
Sich drängt am Himmel. Und der Freien Blut,
Das Freie ſchnöd vergoſſen, bis der Feind
Den Augenblick erſpähte und in's Joch
Die letzten Freien zwang, es ſchreit zum Himmel.
O Mutter Erde, was wird nehmen dir
Vom Buſen die Erinn'rung all' der Schuld?
Ein neues Feuer — eine neue Fluth —
Die allgewalt'ge Zeit? — daß ſo zuletzt
Die grauſe Mär von Meineid und Verrath,
Von Mord und Raub, die man Geſchichte heißt,
Zur Fabel wird, wie jener Mythenſchwall
Der Dichter von den Göttern Griechenlands!

Der Freiheit Alter.

Heil dir mein Wald, mein altehrwürd'ger Wald!
Ihr knorr'gen Tannen und ihr Eichen ſtolz,
Umwallt von grünem Mooſe! Dieſen Grund
Durchwühlte nie der Spaten. Blumen blühn
Die Niemand ſäet, Niemand bricht. Wie ſüß
Iſt's, hier zu ruh'n, wo tauſend Vögel ſchwirr'n,
Eichhörnchen ſpringen, Bäche wandern, und
Der Wind, durch Blätter rauſchend, dich umhaucht
Mit Duft der Ceder, die ſo köſtlich prangt
Mit bleichen blauen Beeren. Hier im Wald —
Im friedereichen, tauſendjähr'gen Wald —
Verfolgt mein Geiſt den dämmervollen Pfad —
Bis zu der Freiheit erſtem Frühlingstag.
O Freiheit, du gleichſt nicht dem Dichtertraum!
Kein lieblich Mädchen biſt du, ſchlanken Leibs,
Mit Locken, wallend aus der rothen Mütze,
Die auf das Haupt dem Sclav der Römer drückte,
Nahm er die Feſſeln ihm. Ein bärt'ger Mann
Biſt du, in vollem Stahl: die eine Hand
Erfaßt den breiten Schild, die and're ruht
Am Schwerte. Deine Stirn, erglänzt ſie ſchon
Von hoher Schönheit, trägt die Narben doch
So manchen Kampfes, und dein mächt'ger Leib
Iſt ſtark vom Ringen. Dich traf der Gewalt
Geſchoß, und ihre Blitze fühlteſt du:
Sie raubten dir dein göttlich Leben nicht.
Es grub dir Tyrannei den Kerker tief,
Und Feſſeln ſchmiedete ihr ſchnöder Troß
An tauſend Feu'rn — und glaubte dich beſiegt!
Da klirren ab die Ketten, donnernd ſtürzt

Die Kerkerwand und furchtbar brichſt du aus,
Wie hell die Flamme aus dem Holzſtoß bricht,
Und rufſt den Völkern, und ſie jauchzen dir
Die Antwort und der bleiche Pein'ger flieht.
Von keinem Erdgebornen ſtammſt du ab;
Biſt du des Menſchen Zwillingsſchweſter doch!
Als ſein Geſchlecht noch dünn geſäet war,
Auf blum'gen Auen ſaßeſt du bei ihm,
Und hielteſt mit ihm bei der Heerde Wacht,
Und laſeſt mit ihm in der Sternenſchrift,
Und lehrteſt ihn der Flöte einfach Lied.
An ſeiner Seite in dem dichten Wald
Bekämpfteſt du den Panther und den Wolf,
Die einz'gen Feinde; und du zogſt mit ihm
Die erſten Furchen an dem Bergeshang,
Dem ſündfluthfeuchten. Selbſt die Tyrannei,
Dein Erzfeind mit dem droh'nden Herrſcherblick,
Ob grau von Jahren ſchon und reich an Macht,
Iſt jünger doch, denn du, und wie ſie trifft
Der Zornesblitz aus deinem ältern Aug',
In ihrer Zwingburg zittert die Gewalt.
Und ſtärker wirſt du in der Flucht der Zeit,
Und ſchwächer, greiſenſchwach die Tyrannei,
Schwächer und ſchlauer. Flechten wird ſie dir
Die Schlingen, Fallen ſtellen deinem Fuß,
Und klatſchen in die welke Hand, hervor
Die Henker rufen aus dem Hinterhalt:
Daß ſie dich greifen! Und wird ſenden aus
Viel bunte Masken, herrlich anzuſchau'n,
Daß ſie dein Auge feſſeln; ſchlangenklug,
Daß ſie dein Ohr bezaubern, während ſtill
Die ſchlaue Koboldſchaar dich eng umſtrick
Mit Eiſenfäden, dünn, unſcheinbar dünn,
Die Feſſeln werden; oder deinen Arm

Mit Ketten bindet, die im Roſenkranz
Sie klug verhüllt. O, nur noch jetzo nicht
Leg' ab den Panzer, und entgürte dir
Das Schwert! nur jetzt noch nicht, o Freiheit, ſchließ'
Zum Schlummer deine Augen, — nimmer ſchläft
Dein Feind; und wachen mußt und kämpfen du
In Ewigkeit bis zu dem jüngſten Tag.
Doch willſt du flieh'n für einen Augenblick
Vor dem Betrug und Taumel dieſer Welt:
O komm zum Frieden dieſer Einſamkeit!
Sie, während jener Bäume Ahnen jung
Auf ſchöpfungsfriſcher Erde ſich gewiegt —
Als dieſer Fels noch rein von braunem Moos —
Sie freute deiner holden Kindheit ſich.

Der Bach.

Du kleiner Bach, der aus dem Quell
Des Hains an's Licht dich drängſt ſo hell,
So munter von dem Hügel hüpfſt,
Und wieder in das Dunkel ſchlüpfſt,
Wie oft zog es den kind'ſchen Sinn
Zu deinen Murmelwaſſern hin!
Wenn durch das erſte Waldesgrün
Des Weſtens laue Winde ziehn,
Die wonneſame Frühlingsluft
Erfüllt der Blumen ſüßer Duft —
Dann trieb mich's in das Waldrevier,
Trieb mich, du lieber Bach, zu dir!

Hier hat mich Vogelſang entzückt,
Hier hab' ich Veilchen abgepflückt,
Viel Veilchen duftig, zart und ſüß —
Hier war mein Kindheits-Paradies.

Und als verrauſcht der Kindheit Scherz,
Als Ruhmſucht ſchwellt' des Knaben Herz,
Warſt du's, mein Bach, dem ich vertraut
Des erſten Liedes rauhen Laut.
O goldne Zeit! ein Maientag
Vor mir das helle Leben lag!
Und des Jahrhunderts größten Mann —
Mir glüht die Wange, denk' ich dran —
Sah ich in mir — im Pantheon
Stand meine Marmorbüſte ſchon! —

Dich wandelt nichts. Auf jenen Höh'n
Im Schmuck des Laubs die Eichen ſtehn;
Doch kündet mancher dürre Aſt
Der flücht'gen Jahre ſchlimme Haſt,
Seitdem das Kind, halb keck, halb bang,
Zuerſt in ihre Schatten drang.
Du immer froher Silberbach,
Kennſt nicht der Menſchen Weh und Ach,
Du ſpielſt und ſingſt und hüpfeſt fort,
Ein keckes Kind, von Ort zu Ort,
In nie getrübter Heiterkeit
Lachſt du der wilden Flucht der Zeit.

Dich wandelt nichts! Doch jedes Jahr
Trübt unſer Aug', bleicht unſer Haar;
Ein ernſter Fremdling wandr' ich hier
In meiner Kindheit Luſtrevier.
Du trauter Bach! komm, ſag' mir an:
Siehſt du den Knaben noch im Mann?

Ach! meine Jugendträume ſind
Dahingefloh'n, wie Well' und Wind,
Erloſchen wie das Morgenroth.
Ich kenn' die Welt und ihre Noth.
Doch die Natur mich nicht belog,
Doch die Natur mich nicht betrog;
Vor meinem kältern Auge ſtehn
Sie noch, wie ich ſie einſt geſehn,
Die Werke Gottes, alle Zeit
Unwandelbarer Herrlichkeit.

Und wen'ge Jahre noch vergehn,
So wirſt du alt und ſchwach mich ſehn,
Das Haupt gebeugt zur Erd' hinab,
Die unſre Wiege, unſer Grab.
Dann dunkler ſchaut mein Aug' den Glanz
Auf deiner Silberwellen Tanz,
Dann ſchwächer hört mein Ohr das Lied,
Das fort auf deinen Waſſern zieht;
Doch du ſollſt fließen froh und frei
In eitel Glanz und Melodei.

Und ſterb' ich einſt — für Andre dann
Fängt neu das Spiel des Lebens an,
Das Spiel, der Ernſt, der Kampf, die Müh', —
Und, wie ich ſtarb, ſo ſterben ſie.
Doch du, für immer wandellos,
Auf deiner Erde Mutterſchooß,
Du träumſt den ew'gen Kindertraum,
Und ſpielſt mit Blume, Gras und Baum
Und, ſingend fort in deinem Thal,
Lachſt du der Menſchen Noth und Qual.

Ich brach den Bann.

Ich brach den Bann der Poeſie,
Der mich gefeſſelt hielt ſo früh;
Ich ſprach: nicht ſei die Jugendzeit
Noch fürder dieſem Spiel geweiht,
Das, wenn es auch vom Himmel kam,
Mit Armuth ſich vermählt und Scham.

Ich brach den Bann; ich wähnte: frei
Fortan mein ganzes Leben ſei.
Thor, der ich war! den jungen Trieb
Zerſtört' ich wohl, die Wurzel blieb;
Und immer, immer zog's mich nur
Zu Dir, holdlächelnde Natur!

Noch wölbt ſich hoch der Sternendom,
Noch prangen Wald und Wieſ' und Strom
Im milden Glanz des Sonnenſcheins; —
Und ſie und Poeſie ſind Ein's.
Sie riefen aus des Lebens Drang
Zurück mich zu der Lieder Klang.

Henri Wadsworth Longfellow.

Der Dorfschmied.

Unter dem mächt'gen Lindenbaum
Des Dorfes Hufschmied stand;
Der Schmied, das ist ein starker Mann
Mit breiter, sehn'ger Hand;
Und die Muskeln seines dunkeln Arms
Sind fest wie ein eisern Band.

Sein Haar ist spröd und schwarz und lang,
Sein Gesicht wie Lohe braun;
Seine Stirn ist naß von edlem Schweiß,
Er darf sich selbst vertrau'n;
Er schuldet auf Erden Niemand was,
Kann Jedem in's Antlitz schaun.

Woch' ein, Woch' aus, von früh bis spat
Vom Herde das Feuer blinkt,
Und auf dem Ambos Schlag um Schlag
Der schwere Hammer klingt,
Wie der Küster des Dorfes Glocke zieht,
Wenn die Abendsonne sinkt.

Schulkinder auf dem Weg nach Hauf',
Sie bleiben draußen stehn:
Wie schnaubt und brauft der Blasebalg,
Wie strahlt die Flamme schön;
Und wie die Spreu von der Scheunenflur
Die glühenden Funken wehn.

Des Sonntags in die Kirch' er geht
Mit ſeiner Knabenſchaar;
Er hört des Paſtors Predigt gern;
Er lauſcht, wie hell und klar
Die Tochter in dem Chore ſingt,
Und er denkt, was einſtens war.

Ihm iſt, als ſäng' ihm vom Paradies
Ihre Mutter, lieb und gut,
Und wieder einmal denkt er der,
Die jetzt im Grabe ruht;
Und mit der harten, ſchwieligen Hand
Birgt er die Thränenfluth.

In Arbeit, — Freude, — Kümmerniß
Geht er die Lebensbahn;
Der Morgen ſieht ein Werk entſtehn,
Der Abend ſieht's gethan —
Und wer geſtrebt und wer geſchafft,
Dem darf der Schlummer nah'n.

O, Dank dir, Dank, mein würd'ger Freund!
Wohl golden iſt der Rath:
In der heißen Schmiede des Lebens mußt
Du wirken früh und ſpat,
Auf tönendem Ambos hämmern feſt
Eine jede feurige That!

Der Traum des Sclaven.

Beim ungeſchnittnen Reis er lag,
Die Sichel in der Hand,
Die Bruſt war blos, ſein zottig Haar
Vergraben in dem Sand,
Und wieder im Schatten und Nebel des Schlafs
Sah er ſein Heimathland.

Weit durch die Landſchaft ſeines Traums
Der ſtolze Niger floß,
Ein Palmenbaum ſein Baldachin,
Rings um ihn her ſein Troß,
Vom Berg die Karavane kam,
Maulthier, Kameel und Roß.

Die dunkeläugige Königin
Bei ihren Kindern ſtand,
Und heiß umarmend küßt' ſie ihn
Und hielt ihn an der Hand;
Eine Thrän' aus ſeinem Auge fiel
Und tropfte in den Sand.

Und dann in wilder Eil' er jagt
Die Uferhöh'n entlang,
Eine güldne Kett' der Zügel ſein,
Und wie ſein Jagdroß ſprang,
So ſchlug an den Bug ihm die Scheide von Stahl —
Das gab ſo guten Klang.

Vor ihm Flamingos flatterten,
Eine Flagge blutigroth,
Von früh bis zur Nacht hinbrauſet die Jagd,
Als gält es Sieg oder Tod,

Bis ein Kafferndorf und das blaue Meer
Sich ſeinen Blicken bot.

Er hörte zur Nacht den Löwen brüll'n
Am Palmenwaldesſaum,
Und das Flußpferd von dem Ufer ſchrein
Aus Röhrig, Schlamm und Schaum —
Das klang wie Paukenwirbel ſtolz
In ſeinem Siegestraum.

Und Freiheit rauſchte der friſche Wind,
Der die Tamarinde bog,
Und Freiheit jauchzte der wilde Sturm,
Der durch die Wüſte flog,
Und über des Schläfers Angeſicht
Ein ſelig Lächeln zog.

Er fühlt des Treibers Peitſche nicht,
Fühlt nicht, wie heiß der Tag;
Der Tod verklärte ſein Traumesland,
Und ſein ſtarrer Körper lag,
Eine roſt'ge Feſſel, die der Geiſt,
Der freie Geiſt zerbrach.

Habt Acht!

Habt Acht! Aus Jacobs Samen er, der kühn
Den Leu zerriß — als er zuſammenſank
Vor dem Verrath: Philiſter über ihn!
Und man den Blinden, kraftberaubten zwang,
Zu mahlen im Gefängniß, und heraus
Ihn führt zum Spott beim Philiſtäerſchmaus!

Da an des Tempels Säulen mit Bedacht
Legt er die zorn'ge Hand, und in dem Fall
Begrub er sich und Alle, die gemacht
Ein furchtbar Spiel aus seiner bittern Qual.
Der arme Sclav in seiner höchsten Noth
Gab sich und Tausenden mit sich den Tod.

Ein blinder Simson ist in diesem Land
Der Kraft beraubt, geschnürt in Eisendraht,
Der einst in grausem Fest erhebt die Hand,
Die Säulen rüttelnd an dem morschen Staat,
Bis unsrer stolzen Freiheit prangend' Haus
Zusammenstürzt in der Vernichtung Graus.

Das Geheimniß des Meeres.

O, welch' prächt'ge Bilder schau' ich,
Weilt auf dir, o Meer, mein Blick!
All' die alten Lieder kommen,
Alle Träume mir zurück.

Seidne Segel, Sandeltaue,
Blumenwimpel, Märchentand;
Und das Singen der Matrosen,
Und das Echo von dem Strand.

Doch zumeist die span'sche Sage
Dämmert auf und weilet lang
Von dem edlen Graf Arnaldos,
Und des Schiffers myst'schem Sang.

Wie am glatten Strand des Meeres
Tactvoll rauſcht der Wogenſchwall,
Alſo ſinget die Romanze
In melodiſch ſanftem Fall.

Singt: wie einſt der Graf Arnaldos
Mit dem Falken auf der Hand,
Sah ein wunderprächtig Fahrzeug
Steuern grade auf das Land.

Wie er hört' des alten Schiffers
Sang, ſo wild und doch ſo ſüß,
Daß die ſchnellbeſchwingte Möve
Auf dem Maſt ſich niederließ.

Bis ſein Herz voll heißen Sehnens,
Und er rief ſo laut und bang:
Schiffer, um des Himmels Liebe,
Lehr' auch mich den Wunderſang!

Willſt du — alſo ſprach der Schiffer,
In des Meers Geheimniß ſehn —
Nur die ſeinem Zorne trotzen,
Können ſein Myſter' verſtehn.

Lauſch' ich nun des Meerwinds Brauſen,
Seh' ich ferne Segel ziehn, —
Schau' ich jenes ſtolze Fahrzeug,
Hör' ich jene Melodien.

Bis mein Geiſt nach dem Geheimniß
Fragt des Meeres, tief bewegt,
Und des Oceanes Herzſchlag
Auch in meinen Pulſen ſchlägt.

Der Tag iſt hin.

Der Tag iſt hin und das Dunkel
Fällt von den Schwingen der Nacht,
Wie die Feder vom Fittig des Adlers,
Der durch die Wolken jagt.

Ich ſehe die Lichter des Dorfes
Durch Regen und Nebel glühn —
Ein ſeltſam Gefühl überkommt mich,
Dem ich nicht kann entfliehn.

Ein Gefühl von Trauer und Sehnen,
Das an den Schmerz nicht reicht,
Und ſo nur gleichet dem Kummer,
Wie Nebel dem Regen gleicht.

Komm, laß ein Gedicht mich hören,
Ein einfach und herzlich Lied,
Vor dem dieſes Sehnen ſchwindet,
Und die Sorge des Tages flieht.

Nicht von den großen Meiſtern
Voll Kraft und Herrlichkeit,
Die tönenden Schritts durchwandeln
Die marmornen Hallen der Zeit.

Denn wie mit Drommetenſtimme
Ruft ihr Geſang uns zu:
Das Leben iſt Mühe und Arbeit! —
Und ich ſehne mich heut' nach Ruh'!

Lies aus dem armen Poeten,
Des Lied vom Herzen dringt,
Wie Schauer aus Sommerwolken,
Die Thrän' aus der Wimper ſpringt.

Dem bei des Tages Arbeit,
Und bei des Nachtlichts Schein,
Im muthigen Herzen ertönten
Viele herrliche Melodeien.

Solch' Lied iſt mächtig, zu bannen
Der Sorge Schattenbild;
Iſt wie der Frieden, der wonnig
Aus dem Gebete quillt.

Dann lies aus dem lieben Buche
Das Liedlein, dem du hold,
Und faſſe die perlenden Reime
In deiner Stimme Gold.

Und fliehen werden die Sorgen,
Die mir den Tag vergällt,
Wie Araber leiſ' und heimlich
Zur Nacht abbrechen das Zelt.

Der Regentag.

Der Tag iſt kalt und trüb und traurig,
Es regnet und der Wind weht ſchaurig,
Die Rebe hängt noch an der modernden Wand,
Doch die Blätter raſcheln in's weite Land,
Und der Tag iſt trüb' und traurig.

Mein Leben iſt kalt und trüb' und traurig
Es regnet und der Wind weht ſchaurig,
Mein Herz hängt noch an der modernden Zeit,
Die hinter mir liegt, ſo weit, ſo weit —
Und die Tage ſind trüb' und traurig.

Sei ſtill, mein Herz, laß ab vom Klagen!
Die Sonne ſcheint, ob die Wolken auch jagen;
Dein Loos — es iſt das Loos von allen,
In jedes Leben muß Regen fallen,
Und Tage, trüb' und traurig.

Ein Sonnenblick.

Hier iſt der Platz. Steh' ſtill, mein Roß!
Nur dieſen einen Blick!
Wie bringt dies Bild aus alter Zeit
Viel Bilder mir zurück!

Da führt die Straße nach der Stadt,
Und hier, der Kirche zu,
Der Weg, auf dem ich ſchritt mit dir,
Vielliebes Mädchen, du.

Die Schatten von den Linden grün,
Sie träumten auf dem Gras;
Du ſchwebteſt träumend drüber hin,
Ein Schatten, lieb und blaß.

Dein Kleid war wie der Lilien,
Und dein Herz wie ſie, ſo rein; —
Die dort an meiner Seite ging,
Konnt' nur ein Engel ſein.

Die ſtolzen Bäume beugten ſich,
Und nickten freud'gen Gruß;
Im Gras die Blüthen hoben ſich,
Und küßten ihren Fuß.

O heute ſchlaf', der Thorheit Kind,
Der ird'ſchen Sorgen Qual —
An jenem Sabbathmorgen ſang
Die Menge den Choral.

Ein goldner Strahl der Sonne drang
In den ſchattig kühlen Raum —
Der Leiter gleich, die Jakob ſah
In ſeinem Wundertraum.

Von Zeit zu Zeit der Morgenwind,
Friſch aus dem blüh'nden Hag,
Im Liederbuche blätterte,
Das auf dem Fenſter lag.

Lang war des Greiſen Predigt,
Doch ſchien ſie nicht ſo mir;
Denn er ſprach von Ruth, der ſchönen Ruth,
Und mein Herz, es war bei dir.

Lang war des guten Mann's Gebet,
Doch ſchien es nicht ſo mir,
Im Herzen betet' ich mit ihm,
Und mein Herz, es war bei dir.

Nun, ach! verwandelt iſt der Ort;
Du biſt nicht länger hier;
Der liebe, warme Sonnenſchein
Verſchwand — verſchwand mit dir.

Die alte Uhr auf der Treppe.

L'éternité est une pendule, dont le balancier dit et redit sans cesse ces deux mots seulement, dans le silence des tombeaux: „Toujours! jamais! Jamais! toujours!“
Jaques Bridaine.

Kommſt du eben zum Dorf hinaus,
Siehſt du das alte Herrenhaus,
Ueber des Portikus Säulenreih'n
Die Pappeln ihren Schatten ſtreu'n.
Und drinnen in dem hohen Flur
Zu Allen ſagt die alte Uhr, —
„Für immer — nimmer!
Nimmer — für immer!“

Halbwegs die Trepp' hinauf ihr Stand;
Sie zeigt und deutet mit ihrer Hand
Aus ihrem feſten Eichenſchrein,
Wie unter der Kutt' ein Mönchelein
Bekreuzigt ſich und ſeufzet: ach!
Wohl Allen, die vorbeigehn, nach, —
„Für immer — nimmer!
Nimmer — für immer!“

Ihrer Stimm' bei Tage Niemand acht',
Doch in der langen, ſtillen Nacht,
Wie Fußtritt in der Gaſſe hallt,
Ihr Echo in der Halle ſchallt,
An der Decke dort, am Boden hier,
Sie ſagt an jeder Kammerthür, —
„Für immer — nimmer!
Nimmer — für immer!“

Von Lieb und Luſt und Leid und Noth,
Von Hochzeit und Geburt und Tod,
Von Allem, was herbeigeführt
Der Zeitſtrom, blieb ſie unberührt,
Als ſchaute ſie das Hier und Dort
Wie Gott, ſo tönt ihr ernſtes Wort, —
„Für immer — nimmer!
Nimmer — für immer!“

Einſt jenes Haus war weit und breit
Berühmt ob ſeiner Gaſtlichkeit;
Die Feuer rauſchten in dem Schlot,
Der fremde Gaſt litt keine Noth;
Doch, wie das Skelett beim Feſtesſchmaus,
Die Uhr ſie ſprach Tag ein, Tag aus, —
„Für immer — nimmer!
Nimmer — für immer!“

Hier war der Kinder Spielrevier,
Und Maid und Jüngling träumten hier;
O Jugendluſt, o Seligkeit!
O Ueberſchwang von Lieb' und Zeit!
Doch wie der Geizhals zählt ſein Gold,
Die Uhr kein' Stund' vergeſſen wollt', —
„Für immer — nimmer!
Nimmer — für immer!“

Aus jener Kammer, im weißen Kleid
Am Hochzeitstage trat die Maid;
Im Todtenhemd in jenen Raum
Ein Andrer träumt den Todestraum,
Und als der Prieſter Amen ſprach,
Die alte Uhr, ſie hallte nach, —
„Für immer — nimmer!
Nimmer — für immer!“

Ihr Aeuglein blau — ihr Wänglein roth!
Die ſind vermählt und die ſind todt;
Und wenn, das Herz voll Weh', ich frag':
Wann kommt des Wiederſehens Tag?
Wie in der Zeit, die längſt verſchwand,
Die Uhr antwortet von der Wand, —
„Für immer — nimmer!
Nimmer — für immer!"

Nimmer hier, für immer dort,
An einem andern, beſſern Ort,
Voll Freud' und Frieden für und für, —
Für immer dort, doch nimmer hier!
Die große Uhr der Ewigkeit
Sie ſaget nur durch alle Zeit, —
„Für immer — nimmer!
Nimmer — für immer!"

Das offene Fenſter.

Das alte Haus bei den Linden
Im Schatten ſchweigend ſtand;
Die Lichter durch die Zweige,
Sie ſpielten an der Wand.

Die Fenſter der Kinderſtube
Stehn auf; die Stub' iſt leer —
Die roſigen Kindergeſichter,
Ich ſeh' ſie nimmermehr.

Der große Hund von Neufundland,
Er ſtand wohl bei der Thür,
Schaute aus nach den Spielgeſellen —
Doch die ſind nicht mehr hier.

Sie gingen nicht unter den Linden,
Sie ſpielten nicht in der Hall';
Doch Schatten und Schweigen und Trauer,
Die herrſchen überall.

Die Vöglein zwitſchern und ſingen
Wohl in dem Lindenbaum —
Die herzigen Kinderſtimmen
Hör' ich nur noch im Traum.

Und der Knab' an meiner Seite
Zum Glücke nicht verſtand,
Weshalb ich feſter drückte
Seine warme, weiche Hand.

Die Abendglocke.

Feierlich, trauervoll,
Wie Haidewind,
Die Abendglocke
Zu klagen beginnt.

Löſchet die Lichter,
Auf's Feuer habt Acht!
Arbeit der Morgen bringt,
Ruhe die Nacht.

Dunkel die Fenſter,
Das Feuer iſt aus;
Still ſind die Gaſſen,
Stille das Haus.

Kein Laut in den Kammern,
Kein Ton in der Hall' —
Schlaf und Vergeſſenheit
Allüberall.

Edgar Allan Poe.

Annabel Lay.

Es iſt nun manches und manches Jahr,
In einem Reich an der See,
Da lebte ein Mädchen — ihr kennet ſie nicht —
Ich nenne ſie Annabel Lay;
Sie liebte nur mich und ich liebte nur ſie,
Mein ſchlankes, braunäugiges Reh.

Ich war ein Kind und ſie war ein Kind,
In dieſem Reich an der See;
Doch wie ſie mich liebte, und wie ich geliebt
Die reizende Annabel Lay —
Das ſagen nicht Worte — es weinten vor Neid
Die Engel in himmliſcher Höh'.

Und das war der Grund, daß einſt in der Nacht,
In dieſem Reich an der See,
Ein Sturm aus der Wolke ſo eiſig umarmt'
Die liebliche Annabel Lay,
So daß ihr hoher Verwandter kam,
Und raubte mein herziges Reh,
Und ſchloß ſie in ein Grabmal ein,
In dieſem Reich an der See.

Die Engel, nicht halb ſo glücklich, als wir,
Sie fühlten der Eiferſucht Weh;
Ja, das war der Grund, wie Jedermann weiß
In jenem Reich an der See,
Daß zur Nacht aus der Wolke der Sturmwind kam,
Umarmte und tödtete Annabel Lay.

Doch ſie liebte ja mich und ich liebte ja ſie,
Mein Liebchen, ſo kalt wie der Schnee,
Mein armes, unſchuldiges Reh —
Und alle die Engel im himmliſchen Licht,
Und die Dämonen der See,
Sie trennen mich dennoch in Ewigkeit nicht
Von der lieblichen Annabel Lay.

Denn der Mond nimmer ſcheint, und ich habe geträumt
Von der reizenden Annabel Lay;
Und blinket ein Stern, ſo ſeh' ich von fern
Das Auge von Annabel Lay:
Bis das Morgenlicht graut, umarm' ich ſie traut
Mein Liebchen, mein Alles, mein Reh, meine Braut,
In dem Grabmal hier bei der See —
In dem Grab an der hallenden See.

An Zante.

Du ſchöne Inſel, wie die Blume hold,
Nach deren holden Namen man dich nennt!
Wie der Erinn'rung Abendſonnengold
Bei deinem Anblick wunderbar entbrennt!
Welch' ſel'ge Stunden, die dahingeeilt!
Welch' ſüße Träume, die jetzt ruh'n in Särgen!
Welch' wonn'ge Bilder einer Maid, die weilt
Nicht mehr — nicht mehr auf deinen grünen Bergen!
Nicht mehr! und ach! das magiſch-düſtre Wort
Verwandelt dich! dein Zauber zwingt nicht mehr —
Dein Bild nicht mehr! Ein fluchbelad'ner Ort
Biſt du von jetzt an mir, o Perl' im Meer,
O Hyacinthen-Inſel! goldne Zante!
„Isola d'oro! Fior di Levante!"

An Helene.

Ich ſah dich einmal — einmal nur — vor Jahren! —
Mittnacht im Juli war's, und von dem Mond,
Dem vollen, der, wie deine Seele ſtrebend,
Sich einen ſteilen Pfad zum Himmel bahnte,
Ein ſeidenweicher Silberſchleier fiel
Mit heilger Ruh und Dunkelheit und Schlummer
Auf das erhobne Antlitz vieler hundert
Von weißen Roſen, die im Garten wuchſen,
Wo nur verſtohlen ſich ein Lüftchen regte —
Auf das erhobne Antlitz weißer Roſen,
Die in Erwiedrung für das Liebeslicht
Die duftgen Seelen wonnevoll verhauchten,
Auf das erhobne Antlitz weißer Roſen,
Die auf den Beeten lächelten und ſtarben,
Entzückt von dir und deiner heilgen Nähe.
Gehüllt in Weiß, auf eine Veilchenbank
Sah ich dich hingelehnt; es fiel der Mond
Auf das erhobne Antlitz weißer Roſen —
Und auch auf deins — erhoben — ach! in Schmerzen.
War's nicht das Schickſal, das in dieſer Nacht —
Das Schickſal, deſſen andrer Nam' iſt Schmerz —
Mich weilen hieß an jener Gartenpforte,
Den Duft zu athmen jener ſüßen Roſen?
Nichts regte ſich — es ſchlief die ſchnöde Welt —
Nur du und ich nicht. Und ich weilte — ſchaute —
Und alſobald verſchwanden alle Dinge —
Ach, ganz gewiß, der Garten war verzaubert —
Des Mondes matter Perlenglanz verloſch;
Die moosgen Bänke, die verſchlungnen Pfade,
Die ſelgen Blumen und die ſtillen Bäume —

Ich ſah ſie nicht — die Roſendüfte ſelbſt,
Sie ſtarben in der Lüfte weichen Armen;
Und Alles ſchwand, nur du nicht — und ſelbſt du —
Nur nicht das Himmelslicht in deinen Augen —
Nur nicht die Seele deiner ſchönen Augen.
Ich ſah nur ſie — ſie waren meine Welt —
Ich ſah nur ſie — und nur für wen'ge Stunden —
Ich ſah nur ſie — bis ſank der volle Mond.
Welch' dunkle Herzensräthſel ſchaut' ich nicht
In dieſen demantklaren Himmelsſphären!
Welch' düſtres Weh! welch' hohe Hoffnung doch!
Welch' ſchweigend königliches Meer von Stolz!
Welch' kühnen Ergeiz! ach, und welche tiefe,
Welch' abgrundtiefe Fähigkeit für Liebe!
Und nun zuletzt verſank der volle Mond
Im Weſten hinter ſchwarzen Wetterwolken,
Und wie ein Geiſt durch geiſterhafte Bäume
Verſchwandeſt du. Nur deine Augen blieben.
Sie ſchwanden nicht — ſie können nimmer ſchwinden.
Sie hellten meinen Pfad in jener Nacht,
Sie ließen nimmer mich — wie doch mein Hoffen —
Sie folgen mir — ſie leiten mich durch's Leben —
Sie, meine Diener; und ihr Sclave, ich.
Ihr Amt, mich zu erleuchten, zu entflammen —
Und meine Pflicht, entflammt, erleuchtet ſein —
Geläuterter von ihrem hehren Feuer,
Geheiligter von ihrer Himmelsgluth.
Mit Schönheit füllen ſie die Seele mir.
Ich kniee hin vor dieſen hohen Sternen
Im düſtern Schweigen ſchlummerloſer Nacht,
Und ſelbſt noch in des Tages Mittagsglanze
Seh ich ſie ſtets — zwei ſüße Morgenſterne,
Die ſelbſt die Sonne nicht verlöſchen kann.

Meiner Anna.

Dank Himmel! die Kriſis
  Jetzt hinter mir liegt!
Die ſchleichende Krankheit
  Iſt glücklich beſiegt,
Und das Fieber des Lebens
  Iſt endlich beſiegt.

Schwach wohl, ich weiß,
  Wie ſchwach ich zur Stund'!
Kein leiſeſtes Regen
  Das Leben macht kund;
Doch was thut es? Ich fühl',
  Ich bin wieder geſund!

Und ich lieg' nun im Bette
  Ohn' jegliche Noth,
Und wer mich ſo ſiehet,
  Er hält mich für todt;
Und ſchaudert wohl, ſieht er mich,
  Wähnend mich todt.

Das Aechzen und Stöhnen,
  Das Seufzen und Klagen —
Iſt endlich vorbei!
  Mit dem furchtbaren Schlagen
Des Herzens, dem furchtbaren,
  Furchtbaren Schlagen.

Die Schmerzen, der Schwindel,
Das Flimmern und Schwirrn —
Vorbei! ſammt dem Fieber,
Das tobte im Hirn —
Mit dem Fieber des Lebens,
Das brannte im Hirn.

Und ach! aller Qualen
Die ſchlimmſte zumal —
Sie ſchwand: jenes Durſtes
Entſetzliche Qual
Nach dem Strom, der von brennender
Leidenſchaft ſchwillt —
Denn ich trank von dem Waſſer,
Das allen Durſt ſtillt. —

Von dem Waſſer, deß Rauſchen
Mich ſchlummern gelehrt —
Einer Quelle, ſo gar nicht tief
Unter der Erd';
Einer Grotte, die nicht ſehr tief
Dringt in die Erd'.

Und o! glaub' ihm nimmer
Dem tollen Gered':
Daß mein Zimmer ſei düſter,
Und ſchmal ſei mein Bett.
Denn Keiner noch ſchlief,
Als in ſolch einem Bett!
Wollt ihr Schlaf, müßt ihr ſchlafen
In grad' ſolchem Bett!

Die Qual meines Geiſtes
Wich herzlichſtem Koſen,

Und nimmer verlangt er,
  Vermißt er die Roſen —
Die alten Begierden
  Nach Myrthen und Roſen.

Denn nun, da ſo ſtille ich
  Ruhe ein Veilchen,
Umſchwebt mich der wonnige
  Duft ſüßer Veilchen;
Ein Rosmarinathem
  Verſchwiſtert mit Veilchen,
Mit Raut' und den reizenden,
  Schämigen Veilchen.

Und ſo bin ich ſtille,
  Geſättigt mit Manna —
Dem Traum von der Treu
  Und der Schönheit von Anna —
Ertrunken im Bad
  Weicher Locken von Anna.

Sie zärtlich mich küßte
  Und herzte mit Luſt;
Zum Schlaf ich mich lehnte
  An lieblichſte Bruſt —
Schlafen ſo tief
  An treueſter Bruſt.

Als das Licht war erloſchen,
  Wie ruht' ich ſo warm!
Und ſie betete: Engel,
  O, ſchützt ihn vor Harm!
O, du Kön'gin der Engel,
  O, ſchirm' ihn vor Harm!

Und ich ruhe im Bette nun
Ohn' alle Noth —
(Liebt ſie mich doch!)
Daß ihr wähnet mich todt,
Und ich ruh' auf dem Lager nun
Ohn' alle Noth
(Ihre Liebe am Herzen),
Daß ihr wähnet mich todt —
Daß ihr ſchaudert, erblickt ihr mich,
Wähnet mich todt.

Doch mein Herz iſt geſättigt
Mit himmliſcher Manna!
Und hell wie ein Stern,
Denn es glänzet von Anna —
Es glüht von dem Licht
Meiner Liebe zu Anna —
Und es glänzt von dem Licht
Aus dem Aug' meiner Anna.

Einer im Paradies.

Ach, Alles warſt du mir, mein Lieb,
Mein Lieb, ſo hold und rein —
Ein Eiland in der See, mein Lieb,
Ein Bronnen und ein Schrein,
Umkränzt mit Blumen ohne Zahl,
Und alle Blumen mein!

Ein ſchöner, wonn'ger Traum!
O goldne Hoffnung! ach, zu bald
Zerfloſſeſt du, wie Schaum.
Die Stimme aus der Zukunft ſchallt:

Auf! auf! — doch an dem Saum
Des „Einſt“ irrt mein verſtörter Geiſt —
Ich leb' und weiß es kaum.

Denn ach und ach! für mich
Iſt jetzt das Leben leer!
Nicht mehr — nicht mehr — nicht mehr —
(So hör' ich rauſchen feierlich
Am Strand das ew'ge Meer)
Begrünt auf's neu die Eiche ſich,
Fliegt ſtolz der Aar einher.

Ich weiß es. Wieder lenzen
Kann es mir dorten nur,
Wo deine Augen glänzen,
Wo leuchtet deine Spur —
In ſelger Geiſter Tänzen
Auf grüner Himmelsflur.

William Gilmore Simms.

Am Sumpfesrand.

Es iſt ein wilder, grauſig-düſtrer Ort.
Hier ſingt kein Vogel in den Bäumen je.
Die jungen Blätter ſelbſt ſind welk. Umher
Schießt üppig auf ein Unkraut, das die Hand,
Die es zu lüften wagt, im Nu bedeckt
Mit Beulen. Aus dem naſſen, ſchleimgen Grund
Wächſt die Cypreſſe. In dem faulen Gras,
Verborgen halb, ſchläft lang dahingeſtreckt
Ein Kaiman, — ſolches Hauſes würdger Gaſt.
Dicht bei dem grünen Schlamm, in dem er liegt,
Erhebt ein Kranich ſeinen dürren Leib,
Und flieht und warnt. Ein Sommerentenpaar,
In Angſt geſetzt durch ſeinen heiſern Schrei,
Bricht aus dem Sumpf, mit wunderbarer Haſt
Dem Führer folgend. Wohlbelehrt durch ſie,
Und aufgeſcheucht durch unſer ſchnelles Nahn,
Kriecht langſam-zögernd von dem grasgen Bett
In ſeine ſchlammge, grüne Wohnung, die
Es gern empfängt, das ſchuppge Scheuſal. Dann,
Des Rückens Kamm nur zeigend, ſucht es auf
Des Sumpfes Mitte, weiß ſich dort geſchützt
Und reckt den Kopf empor. Ein Schmetterling,
Der weit gereiſt den Tag, und ſeinen Weg
Nach Blumen nur berechnet, um zu ruhn,
Setzt auf des Unthiers Stirn ſich. Plötzlich fährt

Es in die Tiefe, ſo geſchwind, daß er,
Der Stutzer in der Blumen buntem Kreis,
Die Flügel eintaucht, und das goldne Kleid
Mit faulem Sumpfeswaſſer ſich benetzt.
Verwundert und erſchreckt, in banger Eil',
Erſtrebt das leichte Ding den Uferrand,
Und ſucht die lieben Blumen — ſucht umſonſt.
Nichts Holdes wächſt an dieſem wüſten Ort,
Nichts Schönes. Bäume, wild, grotesk,
Wie Dieb'sgeſindel — ſtinkendes Geſträuch,
Die Luft vergiftend — düſtre Schatten rings,
Halb Wolken gleich und halb Geſpenſtern, an
Dem Rande lauernd — alſo droht und ſchreckt
Der Anblick. Der enttäuſchte Schmetterling,
Die weichen Schwingen regend, ſchießt davon,
Und mahnt auch uns durch ſeine eil'ge Flucht,
Nach beſſerm Nachtquartier uns umzuſchaun,
Als dieſer grauſe Sumpfesrand gewährt.

William Wallace.

Hymnus an den Hudſon-Fluß.

Vergiß ſie nicht, die wunderbaren Bilder,
Die Berge, Klippen, kühnen Felſenſtirnen,
Die weißen Städte mit dem Hafenufer,
An welchen du, wie eine große Seele
Gedankenvoll und ſtill, vorüberzogſt,
Des Nordens mächtger Strom! Dein Mund
Trifft hier das Meer; in hoher Freude hebt's
Die ſtolze, weiße Stirn, ſenkt ſeine Donnerſtimme
Zu ſanfterm Ton, und murmelt freundlich-mild
An allen Ufern; heißt den Sturmeswind
Dich ſanft berühren: denn dein Uferrand
Trug ſtolze Reiche, volkreich wie die Blätter,
Ob ihren Gräbern rauſchend — Republiken,
Verſchwebt wie Wolken in dem trüben „Einſt,"
Lang', lang' bevor die Blaßgeſichter kamen.
Es freut ſich dein das Meer: denn jene Bäche,
Die dich ernähren, kommen von den Hügeln,
Wo Freiheit ihre ſtolze Burg erbaut';
Sie ſingen vor des armen Mannes Thür;
Der Kindheit Unſchuld taucht die rosgen Füße
In ihre Wellen; aus dem blauen Himmel,
Der Alles krönet, lächelt Gott hernieder.

Du ſtolzer Strom! Von jetzt an ſollſt du ſein
Ein Wanderer der Tiefe; ſollſt vernehmen
Des ernſten Nordens trübe, wilde Stimmen
Tiefdunkle Worte, voller grauſer Mahnung,
Der Woge murmeln, die um Labrador
Wehmüthig klagt; und hemmen deinen Lauf,
Um anzubeten in Korallentempeln,
Den alten Mecka's des erhabnen Meers;
Und weiter rollen deinen blauen Pfad,
Des Südens Inſeln zu umarmen; ſollſt
Erſchaun die Lieblichkeit der Symplejaden,
Den Glanz der Dardanell'n; das Frankenreich
Soll deiner tiefen, ernſten Stimme lauſchen,
Und lernen, daß die Freiheit feſt muß ankern,
Will ſie ſich halten in dem Strom der Welt.
Und Marathon ſoll dein Triumphlied hören,
Italien fühlen deinen kühlen Athem
An ſeinen Küſten, wo zum andernmal
Die Freiheit jetzt die Lanze hat ergriffen.
Und wenn zurück du eilſt auf deinem Wege,
Soll jede Klippe Albions ſich freun,
Und jede Halle, Hütte, Kathedrale,
Darin der Erde mächtge Herrſcher ſchlafen —
Die auf den Häuptern Lorbeerkronen trugen,
Und deren Scepter Feder war und Harfe —
Die Mutter unſres Stammes ſoll ſich freun,
Dein Wiegenlied zu hören; ihre Sprache
Iſt deine Sprache und ihr Ruhm iſt dein.
Und weiter wirſt du deine Fluthen wälzen,
Und jubeln, daß der ſtarke Sachſe drüben,
Fern in Amerika, der ſtolze Sohn
So ſtolzer Mutter!
Walle, walle, walle,
Des Nordens Strom! Erzähle allen Inſeln,

Erzähle allen fernen Continenten,
Wie herrlich iſt dein Land! Sprich von den Thälern,
Wo Unabhängigkeit im Hirtenkranz
In heilger Ruhe ihre Herden weidet;
Von ſeinen Bergen mit den Wolkenbärten,
Den altersgrauen; von den Katarakten,
Den mächtgen, ſprich, die ihre Hymnen rauſchen
In Einklang mit dem Sturm der Mitternacht.
Von ſeinen Strömen, deren Rieſenlänge
Schier groß genug, die Zeit daran zu meſſen;
Von ſeinen Seen, die des Meeres ſpotten;
Von ſeinen Höhlen, wo verbannte Götter,
Wohl finden möchten weit genug die Nacht,
Um d'rin zu bergen ihr entkröntes Haupt;
Von den erhabnen Sonnenuntergängen
In den Prärien, die wie Oceane
Sich ſtrecken, weit und weit und weiter
Die ungezählten Meilen, bis der Blick
Zurückbebt vor der Unermeßlichkeit.
O, walle, walle, walle, Strom des Nordens!
Auf deiner Woge trage die Muſik,
Die donnernd kündigt eines Waldes Fall;
Der Wälder Rauſchen, die in ihren Rinden
Ein moosbewachſenes Regiſter führen,
Daraus die Zeit erſieht, wie alt ſie iſt.
Vergiß ſie nicht die ungezählten Häuſer,
Die aus der Oede wuchſen, — Siegesmale
Von wahren Kön'gen, die erobernd ziehn
Hinauf den Oregon.

Erzähle du,
Glorreicher Strom, dem Genius Europens,
Deß hohe, weiße Stirn des Gottes voll;
Und Aſiens Horden, deren dunkle Augen
Bewundernd und voll nimmer müden Glaubens

Auf Berge ſchauen, wo Jehovah ſaß,
Als noch die Erde werth war ſolches Königs;
Und Afrika, mit ſeinem Flammenſchädel
Und ſeiner tollgewordnen Rieſenkraft —
Sag' allen, daß die Freiheit fand ein Haus;
Daß Männer aufgeſtanden, grade wie
Ein Berg emporgeht, wenn ſein Flammenherz
Erregt iſt, und die zornerfüllte Bruſt
Sich dehnet, und die ungeheure Kette
Von Eis, die ſeine Majeſtät verhöhnte,
Weit von ſich ſchleudert — ſag' den Nationen:
Hier iſt ein Haus für Alle! hier iſt Liebe,
Und hier iſt Hoffnung für die Unterdrückten!
Die rieſengroßen Ströme locken ſie,
Die Wälder in die grüne Einſamkeit;
Und durch die weiten, blumenreichen Oeden
Nach Menſchenherzen ſeufzen die Prärien.

Charles Fenno Hoffman.

Wo iſt Einſamkeit.

Nicht in dem ſchatt'gen Wald;
Nicht in dem Felſenthal;
Nicht, wo das Echo hallt
Im tiefen Höhlenſaal;
Nicht an dem Meergeſtad,
Wo ſich die Woge bricht;
Auf ſteilem Bergespfad;
Am glatten Teiche nicht;
Nicht auf dem Wüſtenplan,
So unermeßlich weit,
Dem Menſchen nimmer nah'n,
Nicht dort iſt Einſamkeit.

In grüner Wälderpracht
Der Chor der Vögel ſingt;
Aus dunkler Höhlennacht
Die Quelle freudig ſpringt;
Und über Dünenſand
Des Meeres Athem weht;
An grünem Teichesrand
Manch bunte Blume ſteht;
Auf ſteilem Bergeshang
Die ſtolze Fichte rauſcht;
Des Windes Klaggeſang
Die ſtille Wüſte lauſcht.

Laß Forſt und Stromeslauf,
  Wenn du willſt einſam ſein!
Geh! ſuch die Menſchen auf,
  Dann biſt du bald allein!
Wer fragt nach deiner Luſt?
  Wer fragt nach deinem Schmerz?
Wo eine Freundesbruſt?
  Wo ein verwandtes Herz?
Natur mit treuem Arm
  Umfing dich alle Zeit;
Ach, nur im Menſchenſchwarm
  Iſt wahre Einſamkeit!

Róſalie Clare.

Wer kennte ein Mädchen, das lieblicher wär'!
  Wer rühmt nicht die Schönheit von Róſalie Clare!
Laßt ihn ſatteln den Renner und reiten in's Feld!
  Er muß unterliegen, wie kühn er ſich ſtellt;
Es wanket ſein Roß, und es ſplittert ſein Speer
  Vor der Lanze des Ritters von Róſalie Clare.

Wenn die Zecher ſchwärmen beim feſtlichen Mahl —
  Der Traube Blut füllet den goldnen Pokal,
Sie ſingen und ſagen von Liebe und Luſt
  Und Lebehoch ſchallet aus volleſter Bruſt —
Da leuchtet manch Auge, manch Herze wird ſchwer,
  Nennt einer die Schönſte — nennt Róſalie Clare.

Laß ſie prahlen vom Lande, wo reifet der Wein,
Von den Mädchen am Ebro, am Arno und Rhein!
Von der üppigen Schönheit der öſtlichen Frau'n
Mit flammendem Aug' unter dunkelen Brau'n!
Welch' prächtige Blume weit über dem Meer
Glich unſerem Blümlein — glich Róſalie Clare!

Wer kennte ein Mädchen, das lieblicher wär'!
Er blick' nur in's Auge von Róſalie Clare!
Er hör' ihre Stimme, ſchau' ihre Geſtalt —
Wenn da ihm das Herze von Liebe nicht wallt,
Geh er hin, wo er will! nicht würdig iſt er,
Zu weilen im Lichtglanz von Róſalie Clare.

Rückſchau.

Heut' Nacht! heut' Nacht! welch' Träumeheer heut' Nacht
Umſchwärmte wild mich, da ich vor dir ſtand!
Wie hold die Form! wie hell das Auge lacht!
Die Stimme ſüß und klar —
Ach! Alles ſo wie ſonſt; als wär' ich nie erwacht,
Als hielte mich noch jenes Zauberband,
Wie einſt vor manchem Jahr.

Der Zeit Charybdis! Hätt' ſie fortgerafft,
Was ſchön und edel, wärſt die meine du?
Des Jünglings Hoffnung und des Mannes Kraft,
Dahin, auf immer hin —
Dahin mit jener Lieb', die Alles ſchafft,
Und mit der Liebe Freud' und Glück und Ruh' —
Ein ſchauriger Gewinn!

War es ein Wahnſinn, der mich hielt gefangen?
Und hatt'ſt bezaubert du die Seele mein?
Wie heut' du warſt, hab' ich an dir gehangen
Trotz meines Herzens Qual!
Wie heut' du warſt, könnt' wieder ich erlangen
Des Liebens Reichthum, wieder wär' er dein —
Verſchleudert noch einmal?

Nein! du erbracheſt meines Herzens Schrein,
Und drin der Schatz dir ſo gering erſchien,
Daß auch ich lernte ein Verſchwender ſein,
Ein Wüſtling — allzubald!
Und ſchenkte Gold und Perl' und Edelſtein
An dieſe jetzt und jetzt an jene hin,
Schien nicht, wie du, ſie kalt.

Nein! du haſt meine Jugendluſt verſehrt.
Biſt ſchuldlos du — du brachteſt mir das Leid;
Den bittern, bittern Kelch, den ich geleert,
Mir reicht ihn deine Hand;
Du haſt mich ſelbſt verachten mich gelehrt;
Nicht mich verwarfſt du, doch die Frömmigkeit,
Die mich mit Gott verband.

Nein, nein! — das ſchwächſte Herz iſt theurer mir,
Als eins, an dem der Selbſtſucht Geier frißt;
Es treten Engel durch die Zeltenthür,
Für die der Palaſt zu —
Er, der da ſprach: „Nicht ſündige hinfür,“
Sah, daß, wo Leidenſchaft, auch Liebe iſt,
In ſolchen nicht, wie du!

Sympathie.

Wohl! nenn' es Freundſchaft! hab' ich mehr verlangt
Selbſt in den Stunden höchſter Seligkeit?
Für dich nur war es, daß mein Herz gebangt!
Denn unſer Schifflein ſah ich ſturmbedroht;
Kein Hafen, der uns ſchützte, weit und breit.
Für mich, mit dir, was wäre da der Tod!
Und doch mit Thränen hab' ich Gott gedankt,
Der mich dich retten ließ zur rechten Zeit.
Ja, nenn' es Freundſchaft! laß uns tief verſchweigen,
Wovon ſo heiß mein Herz und deines wallt!
Trennt uns die Welt — du biſt ja doch mein eigen!
Nenn' es denn Freundſchaft! — nur das Wort iſt kalt.
Dem frommen Herzen ſich die Himmel neigen,
Wie kindiſch auch des Beters Zunge lallt.

Nathaniel P. Willis.

Hagar in der Wüste.

Der Morgen kam. Das Frührothlicht umſäumte
Den bleichen Oſt. Die Erde ſchmückte ſich
Mit ihrem bunten Kleid; jedwedes Ding,
Das von dem ſüßen Thau des Himmels lebt
Und mit dem Taglicht aufwacht: Blum' und Blatt,
Und Roſ' und Palme huldigten entzückt
Mit Duft und Schönheit dieſem neuen Tag.
Dem Gram iſt Alles dunkel; und das Licht,
Die Lieblichkeit des Morgens, o, wie trüb
Erſchienen ſie für Hagar! Wohlgeruch
Entſtieg der feuchten Erde würz'gen Poren,
Die jungen Vögel zwitſcherten, als ob
Das Leben wär' ein neues Ding für ſie.
Doch ach, ihr war es Qual; ſie fühlte tief,
Wie grauſam es zerreißt ein krankes Herz,
Sieht es mit ſeinem Schmerze ſich allein.
Sie ſtand vor Abram's Zelt. Es quoll das Blut
Aus den gepreßten Lippen; auf der Stirn
Die Adern waren angeſchwellt, als ob
Der Stolz ſie ſprengen würd'. Ihr dunkles Aug'
War klar und thränenlos. Des Himmels Licht,
Das ſeine Sprache ſichtbar machte, ſchoß
Von ihren langen Wimpern flammengleich.
Ihr edler Sohn ſtand bei ihr; ſeine Hand
Erfaßt' die ihre; an den Füßen trug —
Den runden, rosgen, kaum dem Zeltenflur

Entwöhnten — für den ſtein'gen Weg
Sandalen er. Er hatte aufgeſchaut
In ſeiner Mutter Antlitz, bis er ganz
Gefaßt den Sinn. Sein junges Herze ſchwoll
In ſeinem zarten Buſen, und ſein Leib
Erhob ſich ſtolz in ſeinem kind'ſchen Zorn,
Als ob zur Mannesgröße ſich gedehnt
Die kleinen Glieder, glichen ſie dem Geiſt.
Warum, wie jetzt er kommt, lehnt auf den Stab
So müde ſich der Patriarch? Sein Bart
Wallt bis zum Gürtel, ſeine hohe Stirn —
Sonſt leuchtend von der Gegenwart des Herrn —
Iſt eine finſtre Wetterwolke heut;
Die Lippe zuckt, ſein Schritt iſt minder feſt,
Wie ſonſt, und ob auch wunderhold
Der Morgen ſtrahlt, er athmet ſeinen Duft,
Als wär' es der Verweſung Peſtgeruch. —
O, viel erträgt ein Mann — es iſt ſein Herz
Ein ſtarkes Ding, und gottgleich in dem Griff
Des wildſten Schmerzes. Doch zerſchneid den Nerv',
Der Zärtlichkeit; zerreiß' ein einzig Band,
Das ihn an eines Weibes Liebe knüpft —
Es beugt der mächt'ge Geiſt ſich, wie ein Rohr.
Und er gab Hagar Brod und Waſſer nun,
Doch ſprach kein Wort; und er getraut' ſich nicht,
In's Antlitz ihr zu ſchaun, er legt' die Hand
Zum Segen auf des Knaben lockig Haupt,
Und wandte ſich und ging; — ſie war allein!
Sollt' Hagar weinen? Ein beleidigt Weib —
Der Rebe gleich, die von ſich warf ein Baum —
Soll es ſich ſchmiegen immerdar? O, nein!
Bei ihrer Lieblichkeit — bei allem, was
Dem Leben Schönheit giebt und Poeſie!
Mach' ſie zur Sclavin; pflück' von ihrer Wang'

Durch Eiferſucht die Roſen; wachen laß'
An deinem Krankenlager ſie die Nacht,
Vom Abend bis der letzte Stern verliſcht;
Quäl' ſie durch Mißtraun, tollen Sinn, wodurch
Nur immer bitter wird ihr Kelch, doch gieb
Ein Liebeszeichen — und die Erde hat
Kein Bild für ihrer Seele Zärtlichkeit.
Doch o, entfremd' ſie einmal — wie? gleichviel —
Durch Schweigen — Kälte, und woraus noch ſonſt
Sie ſehen kann, daß deine Liebe krankt —
Und in dem Himmel und auf Erden giebt
Es nichts, das mächt'ger wäre als ihr Stolz.
Und Hagar ging mit langſam-feſtem Schritt;
Nicht zuckt ihr Mund; ihr dunkles Aug' iſt klar,
Als wär's ein Diamant; der ſchlanke Leib
Stolz aufgerichtet — ſtark, weil es ihr Herz.
Ihr Kind hielt ſchweigend Schritt, obgleich ihm ſchmerzt
Die Hand vom Druck der Mutterhand. Denn er
Hatt' ihren Sinn erfaßt; es war entfacht
Der Funken, der zur Völkerflamme ward.
Der Morgen ſchwand, und Aſiens Sonne ſtieg
Am blauen Himmel — jeder Strahl war Gluth.
Im Schatten barg der Bauer ſein Geſpann,
Die Vögel ſaßen in den Bäumen — ſtill
Der Abendkühle harrend. — — —
Die Stund' der Ruhe! — Aber Hagar fand
Nicht Raſt in dieſer Wildniß, und fürbaß
Schritt ſie den öden Pfad, bis ſinken ließ
Das Haupt der Knabe und mit trockner Lippe
Nach Waſſer rief — ſie hatte nichts für ihn.
Sie legt' ihn nieder in der freien Luft
Noch lieber, als im dumpfen, ſchwülen Hauch
Der dichten Cedern; wollte tröſten ihn.
Doch grimmig war ſein Durſt, ſein blaues Aug'

Ward trüb, und er begriff es nicht, warum
Ihm Gott verſagte Waſſer eben jetzt.
Sie ſaß ein wenig noch, und geiſterhaft
Sein Anblick ward, als trät' ihn an der Tod.
Das war zuviel. Sie hob den Knaben auf,
Und trug ihn weiter, bettete ſein Haupt
Im dünnen Schatten eines Wüſtenſtrauchs.
Und ihr Geſicht verhüllend ging ſie fort,
Und ſetzte ſich, wo er ſie nicht erſchaute,
Zu wachen, bis er ſtarb — — —
Sie ſtand am Quell, den ihrer Väter Gott
In dieſer Wildniß rauſchen ließ für ſie. —
Sie badete des Knaben Stirne, bis
Er wieder lacht' in friſcher Daſeinsluſt,
Und kindiſch ſchwatzte von dem kühlen Naß,
Das auf ihn träufte ſeiner Mutter Hand.

Die Ueberläſtige.

Die Liebe kennt jegliches Bildniß von Luſt
Und jede Geſtalt von der Erden;
Und kommet zu Jedem, die keiner doch ruft,
Wie der Träume geheimnißvoll Werden.
Und Abendhimmel und Mondenſchein,
Sie prangen in Liebesworten —
Ihr hört ihre Stimm', wie der Vögelein
Im Maien an allen Orten.

Sie blicket hinein in des Kriegers Herz
Von der Spitze der nickenden Feder;
Sie treibet mit Schilden und Harniſchen Scherz,
Es weichet ihr willig ein Jeder.

Sie kommt in ſein Zelt bei finſterer Nacht,
Sie ſchleicht ſich in all' ſeine Träume;
Sie ſtrahlt in ſein Aug', wenn er Morgens erwacht,
Wie Mondlicht durch wehende Bäume.

Sie höret den Knall von des Jägers Rohr —
Das Echo iſt liebebeladen.
Sie ſeufzt mit dem flüſternden Blatt in ſein Ohr,
Schwebt vor ihm auf waldigen Pfaden.
Und kühliger Schatten und blinkender Fluß,
Und Wolken und himmliſche Bläue,
Sie bringen vom Liebchen viel herzigen Gruß,
Und plaudern von Liebe und Treue.

Der Fiſcher lehnt über den ſchwankenden Bord,
Und ſchaut in die purpurne Tiefe;
Er achtet ſo wenig auf Stunde und Ort,
Als ob er im Zauberſchlaf ſchliefe:
Wie der Buſen der Lieblichen hebt ſich die Well,
Und plätſchert der Lieblichen Namen —
Es merket fürwahr nicht der arme Geſell,
Daß längſt ohne Köder der Hamen.

Sie nimmt dem Gelehrten das Buch aus der Hand,
Sie ſcherzt mit der Jungfrau Gebeten;
Sie iſt zum Klausner im härnen Gewand
Als Schönſte der Schönen getreten.
Am lichteſten Tag, in der dunkelſten Nacht,
Im Himmel, im Meer, auf der Erde —
In Allem, was Menſchen geträumt und gedacht —
Es ſpricht die Liebe ihr: Werde!

Je nachdem.

Der Schatten kühl auf Broadway fiel,
Jüngſt um die Dämmrungszeit;
Eine Dame ſchön thät dorten gehn
In ſtolzer Läſſigkeit;
Im Abendſchein ging ſie allein
In Fried' und Ehrbarkeit.

Ja: „Fried' und Ehr'" — rings um ſie her,
Wohin ſie trug ihr Fuß.
„So gut, wie ſchön!" das war zu ſeh'n
Aus jedem tiefen Gruß.
Was Gott beſcheert ihr, hielt ſie werth
Und theuer, wie man muß.

Sie hielt zu theuer für alle Freier
Ihr reizendes Geſicht;
Dem rothen Gold nur war ſie hold,
Und die Reichen kamen nicht.
Verkaufen magſt dich ohne Schmach,
Wenn ein Prieſter Amen ſpricht.

Und allda ging ein ſchlankes Ding,
Ein Mädchen ſchön und blaß;
So ſchön und arm! daß Gott erbarm!
Es macht mein Auge naß;
Von „Schmach und Noth" löſt ſie der Tod,
Der ihr im Herzen ſaß.

Die Sünde, die Chriſt ſelbſt verzieh,
Wird nie die Welt verzeih'n:
In ſchlimmer Stund' ſie nicht gekonnt
Dem Liebſten ſagen: nein!
Nun wäſcht der Dirn die bleiche Stirn
Kein Prieſter wieder rein.

Ephraim Peabody.

Der Hinterwäldler.

Der ſtille Urwald iſt für mich!
Kein Laut am hellen Tag,
Als des Eichhorns Raſcheln im Gezweig
Und des Vogels Flügelſchlag;
Und dann und wann ſein leiſer Ton,
Und des Wildes leichter Gang,
Und des Windes Rauſchen wunderbar
Den grünen Forſt entlang.

Allein — o ſtolze Einſamkeit!
Den treuen Hund bei mir.
Die gute Büchſe in dem Arm,
Schweif' ich durch's Waldrevier.
Den Biſon auf dem ebnen Plan
Jag' ich in raſchem Lauf,
Dem ſchlauen Biber ſtell' ich nach
Am Strome hügelauf.

Ich ſteh' auf ſteiler Bergeshöh' —
Wie ſcharf mein Auge ſchaut,
Kein Jägerfeuer kräuſelt auf,
So weit der Himmel blaut.
Und unter mir das Blättermeer
Allüberall im Thal,
Es rauſcht im Wind, es glänzt ſo hell
Im warmen Sonnenſtrahl.

Bis wo der Wald in Luft verſchwimmt
Am Horizontesſaum,
Iſt nicht mein ſtolzes Königreich
Der ungeheure Raum?
Mein königliches Herz erglüht,
Schau ich zum Himmelsdom,
Schau ich hinab auf Berg und Au,
Auf Wald und See und Strom.

Mein Palaſt, den Gott ſelbſt erbaut',
Er ſteht ſeit Ewigkeit;
Da wölben ſich aus grünem Laub
Viel Hallen, hoch und weit.
Der Wind, der leis den Wald durchrauſcht,
Dann ſich erhebt mit Macht,
Mein Sänger iſt; und Sterne ſind
Die Lampen mein zur Nacht.

Wünſcht keine liebe Stimme mir,
Sink ich auf's Lager hin,
Ein: Ruhe ſanft! o, glaubet nicht,
Daß ich ganz einſam bin!
O nein! ich ſeh' mein Vaterhaus,
Und Wieſ' und Bach und Baum;
Die Lieben mein — ich ſchaue ſie,
Ich höre ſie im Traum.

Und wenn ein jedes Blatt nun ſchläft
Im weiten Waldrevier,
Durch Nacht und Schweigen fühl' ich Gott
So ſeltſam nahe mir.
Ich fühl's, daß durch die ſtille Welt
Sein heil'ger Athem weht,
Und ſanft entſchlaf' ich, auf der Lipp'
Ein kindlich fromm Gebet.

Das Floß.

Die Sommernacht kam ſchnell und ſacht
Herauf am Himmelsdom,
Durch die Bergespäſſe drängte ſich
Der tiefe, breite Strom.
Und hüben, drüben, die Berge hinauf
Der dunklen Wälder Pracht,
In blauer Fern ein heller Stern
Hielt einſam ſeine Wacht.

Um die Hügel ſchoß das mächt'ge Floß,
Auf dem Floß eine Flamme licht,
Geſtalten huſchten daran vorbei
Schnell, wie ein Traumgeſicht.
Das Feuer klar ſchien wunderbar
Durch des Fluſſes Nebelflor,
Und Fels und Baum aus dem dunklen Raum
Sie traten hell hervor.

Und wie das Floß zu Thale ſchoß
Und nun ganz nahe war,
Ertönte durch die ſtille Nacht
Ein Hornruf ſilberklar,
Von Klipp' zu Klipp', von Berg zu Berg
Durch den tiefen, tiefen Wald
Schwang ſich der Ton, bis weit davon
Er mälig dann verhallt.

Und laut und lang erſcholl ihr Sang,
Jo, hiev ho!
Und laut und lang das Echo klang,
Jo, hiev ho!

Die Toneswell' ſchwoll voll und hell,
Als rauſchte zum Himmel ſie,
Jetzt tönt ſie lind wie Abendwind
In des Stromes Melodie.
Und Stille jetzt, bis man zuletzt
Vernahm der Ruder Schlag;
Dann wieder rief der Hornruf tief
Die müden Wälder wach.

Wir riefen hinüber ein: Fahret wohl,
Sie herüber 'nen Schifferſcherz.
Gut' Nacht, ihr dort! Sie trieben fort
In Eile ſtromabwärts.
Wir ſchauten hin, bis aus dem Aug'
Eine Krümmung ſie gebracht;
Doch hörten wir lang des Hornes Klang
Durch die ſtille weiche Nacht.

Dann drang noch kaum zu unſerm Ohr
Der Hornruf froh,
Verhallt war längſt der kräft'ge Chor,
Ihr: Jo, hiev ho!

Louis Legrand Noble.

Der lahme Knabe.

Allein, auf einer ind'ſchen Matten,
In eines Eichbaums kühlem Schatten,
Ein kleiner, lahmer Knabe ſaß,
Die Augen braun und groß; und blaß
Das Antlitz, klug und früh veraltet;
Die welken Hände auf dem Knie gefaltet.
Zum Nüſſeſammeln waren fortgeſprungen
Die andern Kinder — muntre, frohe Jungen.
Da ſprach der Knabe: „Mutter mein,
Trag in den Schatten mich hinein!“
Da konnte er den Amſeln lauſchen,
Und horchen auf der Blätter Rauſchen —
Muſik der Wildniß — ſeltſam' Spiel der Winde —
Sie brachte oft Vergeſſenheit dem Kinde!

Auf eine Prärie wild und weit
Blickt' er heut voller Herzeleid.
Der Tag war wonnig, der Himmel klar;
O, ein liebliches, ſonniges Bild es war!
Um eine Wolke ſilberblaß
Ein ſtolzer Aar die Luft durchſchnitt,
Und unten auf dem wogenden Gras
Sein dunkler Schatten kreiſte mit.
Und drüben aus dem grünen Wald
Der Knaben Ruf und Vogelſang

Jetzt näher, ferner dann erſchallt;
Wie das in ſeinem Ohre klang!
„Du goldne Welt! — Das Licht der Schönheit ſcheint
Auf Alles — nur auf mich nicht!“ — und er weint. —

In dem traulichen, kleinen Bretterhaus
Des Kindes Mutter ging ein und aus,
Und wie denn heiter ihr Gemüth,
Summt ſie ein halb vergeſſen Lied.
Da ſieht ſie weinen das kranke Kind,
Und tritt zu ihm und fragt geſchwind:
„Mein liebes Herz, was weineſt Du?
Du und ich ſind hier in Ruh';
Sie ſammeln Nüſſe, mühen ſich,
Dumme Buben, für Dich und mich.
Sieh nur, wie der Adler kreiſt!
Warum Du weinſt, Du ſelbſt nicht weißt.“
„Mutter mein, ich wünſch', ich wär'
Ein Schiffer auf dem weiten Meer!“
„Ein Schiffer auf dem Meer! — was ficht Dich an!
Was haben nur die Lüfte Dir gethan?“

„Ja, Mutter mein, ich wünſche ſehr,
Ich wär' ein Schiffer auf dem Meer!
In der Segel Schatten dann
Wollt ich ziehen Tag für Tag,
Well' hinab und Well' hinan,
Wie ein alter Schiffer ſprach.
Käme dann von Zeit zu Zeit
Zu Dir von der Reiſe weit,
Wo des Herdes Feuer lacht,
Und die Prärie brennt zur Nacht.
Dann erzählt' ich, was ich ſah
Auf dem Meere fern und nah“ —

„Still! still! — ſprich nicht vom wilden Meere ſo;
Beſſer zu Haus ein Jäger, frei und froh!“

Halb lacht, halb weint das kranke Kind,
Und weiter ſprach es ſo, geſchwind:
„Ich wollt', ich wär' ein Jägersmann,
Schneller, als der ſchnelle Hirſch,
Berg hinab und Berg hinan,
Unermüdet auf der Birſch
Im Regen und im Sonnenſchein.
Doch das ſoll ja nimmer ſein!
Hinterm Haus die Wälder ſtehn,
Vorn die Prärie in dem Thal,
Hab mit Thränen ſie geſehn
Ach, wohl tauſendmal.
Und war doch im Walde nie,
Spielte nicht auf der Prärie!
O, Mutter mein, ich wünſche doch ſo ſehr,
Ich wär' ein Schiffer auf dem weiten Meer.“

Da hat der Knabe in die Höh'
So eigen aufgeſchaut —
Dem armen Weib, es that ihm weh —
Sie ging und weinte laut.
Daß bitter ſei des Kindes Loos,
Das hatt' ſie wohl gewußt,
Doch daß ſein Leid ſo groß, ſo groß —
Durchbohrte ihr die Bruſt.
Ach, des geliebten Kindes Schmerz
Trifft dreifach ja das Mutterherz!
Hätt' es enthoben ihn der Noth,
Sie hätte nicht geſcheut den Tod.
So hat ſie lange — lange noch geſeſſen:
Das alte Lied — es war wohl ganz vergeſſen.

Pfiff der Märzwind; Hirſch und Reh
Zogen langſam in dem Schnee;
Der lahme Knabe ſaß im Flur,
Er ſah ſie aus der Ferne nur.
„Mutter, Mutter, wird nimmermehr
Die Prärie wogen, wie das Meer?
Begrünen die Wälder ſich wieder, und wann?
Und kommt der duftige Sommer dann?
Sie blickt in Schweigen auf ihr Kind;
Die großen Augen noch größer ſind,
Und ach, ſo hell! — Ihr Aug' ward naß;
Er war ſo mager jetzt, ſo blaß! —
Es kam der ſüße Maienmond und gab
Der Mutter Troſt und Blumen für ein Grab.

An einen Schwan, der um Mitternacht über das Thal des Huron flog.

Wie ſtill und ſchön die Nacht! Es iſt, als ſchlief
Natur, die Holde, in dem Brautgemach.
Der Wälder Schatten kränzt den hellen See;
Im Vollmondſcheine badet ſich ihr Laub;
Ich hör' es, wie der Thau in's Waſſer tropft —
Horch die Muſik! Vom ſteilen Felsgebirg,
Dem fernen Hornruf gleich, ſo ſüß und klar,
Ergießt ſie durch die ſtille Wildniß ſich.
Ein Schwan — ich kenn' ihn an dem hellen Ton —
Schwingt droben einſam durch die kühle Luft,
Und ſingt ſein Lied in tiefer Mitternacht.

Du ſchöner Vogel, zu der müden Welt
Kommſt wie ein Engel du, ſüß und allein,
Aus einer Sphäre voller Melodie.
Wo biſt du? wo? Am Himmel keinen Punkt,
Von wo dein Sang erſchallt, entdeckt mein Aug'.
Und warum dieſe ſtille Stunde dein?
Und einzig dein? ich weiß es nicht. Vielleicht,
Wenn Alles, nur das Herz nicht, lautlos ſchweigt,
Fühlt auch dein Herz des Himmels hehre Pracht,
Und in der heil'gen Höhe ſingſt du dort,
Weil dir ein Flügel ward. Und iſt es ſo —
Wär' ich beſchwingt auch, daß ich ſegeln könnt'
Mit dir, dem Sänger, durch das Aethermeer!

Und wenn du dich erhebſt zur höchſten Höh',
Durchſchauert dann des Steigens Wolluſt dich?
Fühlſt du dich droben einſam und allein?
O, hätt' dein Ohr ich! Zu vernehmen dann
Muſik der Sphären! und zu fühlen dann
Die Harmonie, wenn aus dem Weltenraum
Der Sterne reines Licht herniederglänzt!
Zu lauſchen dann den Tönen, dumpf und ſchwach,
Die von der heil'gen Erde wehn herauf,
Und dich zur Rückkehr rufen, freundlich mild!

Hierher vielleicht den Nacken wendeſt du,
Und ruhſt von deiner langen Reiſe aus,
Wenn nicht dein helles Bild in dunkler Fluth
Zurück dich ſchreckt. Einſamer Segler du,
Der du von deiner hohen Warte aus
So manchen See, den Himmel ſpiegelnd, ſchauſt,
Birg heute Nacht den Lilienbuſen hier!
Du haſt zum Bad den abgrundtiefen See;
Die Flügel ſchütteln kannſt du an dem Strand;

Dich lockt der wald'gen Inſel ſchatt'ge Bucht
Mit ihren breiten Waſſerlilien, wo,
Dem Monde gleichend in der Sterne Heer,
Du unter weh'nden Zweigen rudern magſt,
Bis auf dem Waſſer es lebendig wird,
Und Flügelrauſchen dich zum Aufbruch mahnt.

Wo biſt du? fort? Zu lichtern Regionen
Auf deinen eignen Tönen hingehaucht?
Hob eine Welle in dem Ocean
Der Luft auf ihrem ſtillen Gang von Zon'
Zu Zone ſchweigend in den Himmel dich?

Es geht ein Rauſchen durch die Lüfte — horch!
Der Schwan — wie taktvoll mißt ſein Flügelſchlag
Das Schweigen! — ſchwebt vorüber, hoch und ſtill.

Und wieder tönt der klare, helle Ton,
Füllt mit Muſik das weite Thalesrund.
Die Wildniß fühlt des Tones Zauberkraft.
Die Hirſche ſtutzen ſchnaubend; überm See
Erhebt ein Taucher ſeine Stimm' und warnt;
Es bellt der Fuchs; — ich fühl den Geiſterſpuk
Durch jede Ader rieſeln. Horch, o horch!
Das ſanfte Echo von dem Felsgebirg,
Wie ferner Hörner Antwort, tönt zurück.

Du ſchöner, ſtiller Fluß! mit dem Canoe,
Dem einz'gen Fahrzeug, das bis jetzt du ſahſt,
Wird die Romantik ſchwinden. Kurze Zeit —
Und keine Stimme weckt die ſtille Nacht,
Als Hundebellen nur und Glockenton;
Und er, dein Sänger, taucht ſein ſchneeig Kleid
In einſamre Gewäſſer.

Du enteilſt?
Erglänzt dir ſchon von fern der Huronſee? —
Ein Mondenſtrahl, der dein Gefieder trifft,
Zeigt dich mir jetzt — ein kleiner, lichter Punkt,
Im bleichen Oſt verſchwebend.
Dort! —
Und auf ihr Blumenlager ſinkt zurück
Die müde Nacht; es klingt der duft'ge Wald,
Wie von dem Blättervorhang rauſcht der Thau.
Der letzte, leiſe Ton, wie geiſterhaft!
Und während ich, vergeblich lauſchend, ſteh',
Füllt ſüße Wehmuth mein bewegtes Herz.

Park Benjamin.

Beim Anblick des Bildes einer Dame.

In dieſem Auge welche Süßigkeit!
Ein feuchter Schimmer, wie ihn Phantaſie
Marieen giebt — ſo himmelgroß und weit,
  Als ſäh' es in der Höh' der Engel Schaar;
Als weht' hernieder Sphärenharmonie
  Derſelbe Lufthauch, der hier ſpielt im Haar.
  Und, o, die Wang', der Mund, die Stirne klar —
Wie ſchön, wie ſchön! — Dies Lächeln, o, wie hold!
  Wer gäb' dafür nicht alles freudig hin!
Sag', junger Künſtler, ſag', ob du gewollt,
  Uns rauben die Vernunft, und jeden Sinn
Umſtricken mit den Maſchen ſüßer Luſt,
Als dies Idol du ſchufſt, dir wohl bewußt:
Nichts lebt, deß Anblick ſo mit Wonne füllt die Bruſt!

An meine Schweſter.

Du trautes Schweſterlein! ich werde alt,
  Mein Haar iſt dünner, und ſo fröhlich nicht,
  Wie ſonſt, aus meinen Augen ſtrahlt das Licht,
Iſt's gleich, ſchau' ich auf dich nur, niemals kalt.
Und minder feſt die Hand den Griffel hält,
  Um dir zu ſagen, wie ſo warm und rein
  Des Herzens Quell für dich ſtrömt, Schweſter mein.

Ich lebte lange in der Menſchen Welt,
Und rang, wie ſie, und ſah ihr Glück, ihr Leid;
Und fand, wie eitel Macht und Herrlichkeit.
Hintreibend auf der Ehrſucht hoher Fluth,
Sah kühne Schiffer ich Tag aus, Tag ein
Sich abmüh'n, — ſinken dann trotz Kraft und Muth.
Der Hafen, der mich barg, warſt, Theure, du allein!

Die Todten.

Die Todten! ach, die Todten!
In ſtiller Mitternacht
Durch unſre Träume ſchweben ſie,
Bis weinend wir erwacht.
Doch wo die Flamme hell beſtrahlt
Des Heerdes trautes Glück,
Die Todten, ach, die Todten
Sie kehren nie zurück.

Die Guten, Schönen, Braven
Sie ſchlafen ohne Traum,
Wo ſie ſo tief gebettet ſind
Im weiten Meeresraum;
Und wo des Winters weißes Kleid
Der Sturm gedecket hat
Auf ihre engen Kämmerlein
Dort in der Todten Stadt.

Ich ſchau' umher und mich gemahnt's
Wie Einen, der allein
Durch hehre Tempeltrümmer ſtreift
Im Abendſonnenſchein;

Und wenn's in den Cypreſſen rauſcht,
Dann wein' ich wie ein Kind —
Die Todten, ach, die Todten
Sie flüſtern in dem Wind.

Der Todten Stimme! ach, ſie tönt
Hinein in Luſt und Scherz.
Mir iſt, als könnt' in Freude glühn
Nie wieder dieſes Herz.
Und als in voller Werdeluſt
Die Erde ſich verjüngt,
Da weint' ich, daß kein Frühling mir
Zurück die Todten bringt.

Und wenn ein Aug', das ſtarr wir ſahn,
Im Traum uns lächelnd grüßt,
Und wenn ein Mund, der lange ſtumm,
Im Traum uns zärtlich küßt — —
Ich weiß ja, daß ſie glücklich ſind,
Erlöſt von Gram und Noth —
Doch ach! mein Herz iſt tief betrübt,
Daß all' die Lieben todt.

Der Sturmvogel.

Einen Vogel kenn' ich, er ſchwebt über's Meer,
Furchtlos und pfeilſchnell und ſtark iſt er;
Verläſſet nimmer das Wogengebrüll,
Sich auszuruhn an dem Strande ſtill;
Nur wenn ſein Weibchen die junge Brut
Vor der Windsbraut ſchützt in der Klippen Hut.

Sie freun ſich des Sturm's, die Vögel der See;
Sie ſchaukeln ſich gern auf der Wellenhöh';
Sie tauchen und flattern im weiten Raum,
Wenn hoch aufſpritzt der glitzernde Schaum;
Und wie auch der Wind ſich entgegenſtemmt,
Kein Wind die Vögel im Fluge hemmt.

Und ſtets auf dem Meere, fern vom Land,
Wenn der Sturm ausreckt die mächt'ge Hand,
Da ſieht der Schiffer im Fluthengebraus,
Wie der Sturmvogel wettert das Wetter aus;
Sein Flügel erlahmt nicht, es kennt ſeine Bruſt
Nicht Sehnſucht nach Ruhe, noch Heimathluſt.

So, meine Seele, im Sturm der Welt,
Wenn Wuth und Wahnſinn die Wogen ſchwellt,
Kein ſonniger Strahl von dem Himmelslicht
Durch die düſter drohenden Wolken bricht —
Wie der Sturmvogel tapfer kämpf' auch du,
Vorwärts und aufwärts ohn' Raſt und Ruh!

Richard Henry Stoddard.

Leonatus.

Der ſchöne Leonatus,
Der Page Imogen's:
Er war geſchäftig für und für
Im Dienſt der Dame Imogen;
Wenn kaum das Frühroth küßt die Höh'n,
Klopft er an ihre Kammerthür,
Bis ihre Zofe war erwacht;
Und wenn geſchmücket Dam' und Magd,
Und beide ihr Gebet geſagt,
(Drei Paternoſter oder vier,)
Dann ihn herein die Zofe rief;
Er trat herein, verneigt' ſich tief;
Sein erſt Geſchäft war, Futter ſtreu'n
Der Herrin lieben Vögelein.

Der brave Leonatus,
Der Page Imogen's:
Er macht die Rund' durch den Palaſt,
Und ſchaltet hier und waltet dort,
Er nimmt dem Schenk die Schlüſſel fort,
Trepp' ab, zum Keller ohne Raſt,
Wo aufbewahrt der edle Wein
Aus Ungarn, Welſchland und vom Rhein,
Vom allerbeſten ſchenkt er ein;
Trepp' auf, zum Garten voller Haſt.

Dort pflückt er von der ſonn'gen Wand
Die reifſte Frucht mit kluger Hand;
Und Wein und Frucht auf purem Gold
Bringt er dann ſeiner Herrin hold.

Der kühne Leonatus,
Der Page Imogen's:
Er hatt' ein fein arabiſch Roß,
Wenn Herrn und Damen nun in Pracht
Auszogen auf die Falkenjagd,
Am frühen Tag aus hohem Schloß,
Und Imogen war mit im Zug,
Dann höher ihm das Herze ſchlug;
Den Falken auf der Fauſt er trug;
(Das neidet ihm der ganze Troß)
Und wenn der Herrin es gefiel,
Ließ ſteigen er ſein Federſpiel,
Und jagt' an ihrer Seite dann,
Der kühnſte Reiter auf dem Plan.

Der eigne Leonatus,
Der Page Imogen's:
Es ward die Zeit ihm nimmer lang,
Wenn er bei ſeiner Dame war.
Es weht der Wind ſein golden Haar
Ihm über Stirn und Aug' und Wang'.
Er ſteht bei ihr, er regt ſich nicht;
Ihm iſt ihr holdes Angeſicht
So wunderliebliches Gedicht,
Wie es nur je ein Dichter ſang.
Doch wenn ſie ſprach, ſo ſchreckt er auf,
Es ſtrömt ſein Blut in ſchnellerm Lauf;
Und was ſie ſagt in Ernſt und Scherz —
Ein jedes Wort bewegt ſein Herz.

Der kranke Leonatus,
Der Page Imogen's:
Er iſt um alle Freud' gebracht,
Sein Herz iſt ſchwer und trüb ſein Sinn,
Er wünſcht am Tag, der Tag wär' hin,
Zur Nacht: wär' doch vorbei die Nacht!
Er ſtiehlt ſich aus der Menge fort,
Und geht und ſucht den ſtillſten Ort,
Und ſinnt und träumt und weinet dort;
Hat auf die Stunde nimmer Acht.
Er härmt und quält ſich faſt zu Tod,
Erloſchen war der Wangen Roth,
Voll Thränen ſtand das Auge blau,
Wie an dem Veilchen hängt der Thau.

Der ſcheue Leonatus,
Der Page Imogen's:
„Was fehlt ihm nur?" die Herrin ſprach;
„Nichts," ſtammelt er, und ſeufzt dabei;
Sie ſinnt vergeblich, was es ſei,
Es hält ſie manche Stunde wach.
Wär's Liebe? Ihre Magd war ſchön;
Das konnt' auch Leonatus ſehn;
Voll Eiferſucht forſcht Imogen —
Umſonſt ihr Spähen Tag für Tag.
Da endlich wurde ſie gewahr,
Wie lieb ihr ſelbſt der Knabe war;
Wie ſie gepflegt ſein theures Bild,
Bis es ihr ganzes Herz erfüllt.

Der theure Leonatus,
Der Page Imogen's:
Sie liebt, doch ſagt es nur ihr Blick.
Sie fühlet, war er ausgeſandt,

Ein Sehnen, wie sie's nie gekannt;
Und kehrt er heim — welch' süßes Glück!
Sie rief am Tag ihn zwanzigmal;
Warum? es blieb ihr keine Wahl;
Und ging er wieder aus dem Saal,
Rief sie am liebsten ihn zurück.
Und manchmal that sie stolz und kalt,
Und faßt' sich dann ein Herz und schalt;
Und wieder, sah sie traurig ihn,
Bat sie's ihm ab, fast auf den Knien.

Der kund'ge Leonatus,
Der Page Imogen's:
Es kränkt sie, daß er nichts gestand,
Und seine Liebe ihr verhehlt,
War's wirklich Liebe, was ihn quält,
(Doch Weiberlist ist allbekannt.)
„O, schreib' mir, Leon, nur zum Scherz,
Ein Brieflein für ein Mädchenherz,
Voll Liebeslust und Liebesschmerz!"
Es nahm der Knab' mit scheuer Hand
Die Feder und schrieb tief gerührt,
Was ihm das eigne Herz dictirt.
Sie faltet sorgsam dann das Blatt,
Und schrieb darauf: „An Leonat."

Der sel'ge Leonatus,
Der Page Imogen's:
Vorüber nun das Herzeleid!
Sie wurde seine süße Braut;
Bis sie der Priester hat getraut;
Das war ein Jubel weit und breit.
Und er die Welt umher vergaß,
Wenn er zu ihren Füßen saß,

Und mit bewegter Stimme las
Die ſchönſten Lieder jener Zeit.
Er ſchaut in ihre Augen licht,
Sie beugt herab das Angeſicht,
Und küßt den heißgeliebten Mann;
Und wie im Traume ſprach er dann:
Glückſel'ger Leonatus,
Gebieter Imogen's!

Der Schatten der Hand.

Reizend waret Ihr, Madame,
In des Saales Kerzenſchein,
Machtet Eure Buhlen trunken,
Wenngleich nicht mit Eurem Wein.
Schranzen waren da die Menge,
Prinzen gar aus Eurem Land,
Wären gleich für Euch geſtorben,
Als ſie küßten Eure Hand —
Sahen nicht darauf den Flecken,
Es war ſolche weiße Hand!

Aber ich — ich kannt' Euch beſſer,
Als Ihr prunktet in der Schaar,
Dacht' ich an den ſtillen Todten
Mit dem Blut im weißen Haar.
Bittend noch für Euch, Madame,
Er vor Gottes Throne ſtand,
Doch das Schuldbuch war verdunkelt
Durch den Schatten einer Hand!
Und ſie ſchrieb: Du biſt gerichtet
Durch den Schatten Deiner Hand!

Bayard Taylor.

„Heul' Herbſteswind."

Heul' Herbſteswind durch Flur und Wald!
Ihr kalten Tropfen, fallt und fallt!
Und klagt und ſeufzt und ſtöhnt euch ſatt!
Reißt von dem Zweig das letzte Blatt!
Fühllos, wie jener kahle Baum,
Empfind' ich euer Toben kaum.

Du wilder Wind — verſchon' mich nicht!
Peitſch' Regen in mein heiß' Geſicht!
O, und auch mir die Kunde ſagt,
Die ihr in banger Schwermuth klagt
Dem Knaben, der auf ödem Moor
Den Weg zum Vaterhaus verlor!

O, ſtröme Regen, heule Wind!
Die ſtürm'ſchen Thränen eitel ſind,
Weint ihr ſie für die Maid, die nun
So bald, ſo bald im Grab' wird ruhn.
Des Himmels Aug' verdunkelt ſich,
Eh' ihr genug geweint für mich.

Der Dichter im Orient.

Der Dichter kam zu des Oſtens Land,
In der Frühlingslüfte Wehn;
Es prangte die Erde wie eine Braut,
So jung ſchien ſie, und ſchön;
Und der Dichter kannte des Oſtens Land,
Er hatt's im Traum geſehn.

Ja, Alles, wie's da ging und ſtand,
Er ſah's im Traum einmal;
Er ſah's als Fata Morgana
Im Miſſiſſippithal
Er ſah's im Abendwolkengold
Beim letzten Sonnenſtrahl.

Er blickte auf zum ew'gen Blau,
Und trank den Sonnenſchein;
Er trank die würzige Gartenluft,
Voll ſüßer Specerei'n;
Prinzeſſin Palme ihm Schweſter ward,
Denn er lebt gern zu zwei'n.

Und als er ſchritt an den Hügeln hin
Durch bunter Blumen Pracht,
Da hat ein weißer Lilienflor
Ihm Reverenz gemacht;
Weit über's Feld ein Freudenfeu'r
Der Purpur-Mohn entfacht.

In der Sonne halb, im Schatten halb
Eine rothe Roſe ſtund;
Daß ſie voll Sehnſucht ſein geharrt,
That ſie ihm leiſe kund;
Es küßte wie einer lieben Braut,
Der Dichter ihren Mund.

Eine Nachtigall ſang ob ſeinem Haupt
In dem Citronenbaum:
Ich wecke dich, Sängerbruder, nicht
Aus deinem ſchönen Traum;
Im Herzen der Roſe, die du geküßt,
Iſt auch für mich noch Raum.

Und weiter ſang die Nachtigall:
Eh' noch die Sonne ſinkt,
Aus dem umrankten Fenſterlein
Dir Flötenton erklingt,
Und ein dunkelleuchtendes Augenpaar
Dem fremden Sänger winkt.

Der Sänger ſprach: Hier bleib' ich gern;
Bin hier der Sonne nah;
Hier iſt, was Dichtermund erzählt
Vom Land Arkadia;
Hier glänzen Himmel, Erd' und Meer,
Wie ich's im Traume ſah.

Charmian.

Der Sonne Tochter, Du!
Wer gab die Schlüſſel dir der Leidenſchaft?
Wer lehrte dich die Zauberkraft,
Die meiner Seele raubt die Ruh?
Umſonſt, daß ich mich ſtolz emporgerafft —
Mein ganzes Weſen ſtrömt dir zu.
Und in den ſchönen Augen dein,
D'rin ſchläft Aegyptens Sonnenſchein —

Der Schlaf des Blitzes, der verborgen droht,
Und dann herniederflammet ſichern Tod —
Muß ich dieſelbe Regung ſchauen,
Die nie ich kannte, eh' ich dich erblickt;
Dieſelbe Macht, die uns entzückt,
Und doch erfüllt mit ahnungsvollem Grauen.

Du thronſt in ſtolzer Läſſigkeit,
Wie eine Gottheit, blickend erdenwärts,
Der Liebesluſt und Liebesleid
Nicht regen kann das große Herz:
Die ſchwarzen Augen leuchten; weich
Beſchatten ſie die Lider; bleich,
Olivenfarb' das Angeſicht.
Der vollen, ſtummen Lippen Pracht
Wie reich, wie anmuthhauchend; licht
Das dunkle Antlitz aus der Locken Nacht.
Nicht von der Stirn der hehren Athor glänzt
Die Tropennacht ſo weich, ſo mohnbekränzt,
Nicht von der Iſis Götterlippen weht
Die Himmelsruh' ſo ſüß, ſo ſtet.
Du biſt die Gottheit ſelbſt der Liebesgluth,
Die in der Macht Bewußtſein ſelig ruht:
O, wen dein leuchtend Auge traf,
Ihm wallt zum Herzen das empörte Blut;
Gebrochen iſt ſein freier Muth;
Du weißt es wohl, er iſt dein Sclav'.

Du Zauberin! dein Blick enthüllt
Das dunkelſte Geheimniß unſerm Herzen:
Nur Ahnung ſagt uns, wie erfüllt
Es iſt von wilder Luſt und ſel'gen Schmerzen.
Die Augen dein ſind Fackeln, angezündet
In eines Tempels unterird'ſcher Nacht,

Ihr düſtres Lodern wunderbar verkündet
Des ſtolzen Baues märchenhafte Pracht.
Die Fackeln glüh'n; mit bangem Zaudern
Schreit ich die vielverſchlungene Bahn;
Und jetzt mit wonnevollem Schaudern
Darf ich dem Heiligſten mich nah'n —
Ein gottheitstrunkner Neophyt,
Der ſich am Ziele ſeiner Wünſche ſieht. —
O, meine Wangen decket Schamesgluth,
Muß ſich mein Geiſt den tiefen Fall geſtehn,
Muß er die ſtolze Tugend wanken ſehn,
Ein ſchwankes Rohr in des Orkanes Wuth.

Doch ſieh! da dämmert auf, gleich einem Sterne,
In meiner Seele, mild und engelhaft,
Das Bild der lieben Todten — in der Ferne
Grollt kaum das Wetter noch der Leidenſchaft.
O, ziele immer nur nach meinem Herzen
Mit deinem Flammenaug', der Sonne Kind!
Es kennt die Seele ſüße, heil'ge Schmerzen,
Die mächtiger, als deine Zauber ſind.
Nein! zürn' nicht, Athor, aus dem myſt'ſchen Schrein!
Du mächt'ge Göttin, wähnteſt du, ich ſei
Der Sclaven einer, die du nenneſt dein?
Mit meiner Manneskraft brech' ich entzwei
Der Wolluſt Schlangenkette — ich bin frei!

Kubleh.

(Eine Geſchichte aus der aſſyriſchen Wüſte.)

Die dunkeläug'gen Wüſtenkinder trieben
Zuſammen ihre Heerden für die Nacht.
Die Zelte wurden abgeſteckt; es bogen
Die müden Dromedare ihre Hälſe;
Demüthig bittend knieten ſie im Sand.
Die Jäger theilten bei dem Lagerfeuer
Die Beute von der Jagd am Tigrisufer;
Und all' der bunte Lärm des Abends tönte
Im Schammarlager rings. Die kühle Luft
Flog auf den weichen, thaugetränkten Schwingen
Durch's blühende Gefilde; und wie nun
Der Schnee der Kurden-Berge in dem Strahl
Der Sonne roſig glühte, hob ſich ab
Vom ſaffranfarb'nen Weſten, breit und ſchwarz
Der alte Hügel Nimrods; dunkler wurden
Die blauen Schatten und die Sterne kamen,
Im Purpur-Aether ſchimmernd. Allgemach
Entflammten rings die rothen Lagerfeuer.
Die dämm'rigen Geſtalten ſchlanker Pferde
Und bärt'ger Reiter huſchten an den Zelten
Vorbei mit wirren Schrei'n und haſt'gen Rufen
Und ungeduld'gem Wiehern. Kinder rannten,
Den Zaum zu halten, während jeder Reiter
Die Lanze in die Erde trieb, ſein Roß
Vor ſeiner Thür zu feſſeln. In der Mitte
Stand Schammeriyah — frei von jedem Band —
Das Füll'n der ſtolzen Kubleh, und dem Scheikh
Viel theurer, als die ſchönſte Odaliske.

Doch, als das Mahl beendigt, heller ſtrahlten
Die Feuer und das Hundebellen ſchwieg:
Als Schammarjäger mit den Knaben ſaßen,
Die Waffen reinigend — kam Alimar,
Des Stammes Dichter, deſſen Liebeslieder
Noch ſüßer, als Baſſora's Nachtigallen —
Deß Kampfgeſänge ſchon den Wüſtenkindern
Ein halber Kampf — wer kennt nicht Alimar?
Die Männer baten: „Dichter, ſing' von Kubleh!"
Und Knaben legten hin die Meſſer, baten:
„Sing' uns von Kubleh, die wir niemals ſah'n,
Der ſchönen Kubleh!" Und ſie drängten ſich
Mit glüh'nden Augen um das Lagerfeuer,
Als Alimar, im Angeſicht der Sterne
Jetzt ſang den Wüſtenkindern:

„Gott iſt groß!
O, Araber, ſeitdem Mohamed ritt
Auf Yemens Sande und vor Mecka's Thor
Das Flügelroß beſtieg, deß Flammenmähne
Zur Sonne aufſchlug, als auf Allahs Ruf
Es den Propheten trug zum hohen Himmel,
War kein's gleich Kubleh, Sofuks ſtolzem Roß —
Nicht die milchweißen Hengſte, deren Huf
Das Feuer ſchlug aus Bagdads Marmorſtällen,
Die durch den ſchimmernden Bazar ſtolzirten,
Am Purpurzaum, gelenkt von Raſchids Hand;
Noch jenes Streitroß von Mongol'ſcher Zucht,
Das durch die halbe Welt trug Tamerlan;
Noch jene flücht'gen Renner, die vor Zeiten
Aus Ormuz brachten ſchwarze Indier
Zu Perſiens Kön'gen — Füllen heil'ger Stuten,
Die ſich vermählt den ſtolzen Wellenroſſen!
„Wer nannte je im ganzen Wüſtenland
Die vielen Thaten Kublehs? wer erzählte,

Woher ſie kam! wer ihre Ahnen waren?
O, Araber, ein Märchen Scherezade's,
Gehört im Lager, wenn die Lanzenſchäfte
Ihr prüft am Abend einer heißen Schlacht,
Iſt die Geſchichte unſrer ſchönen Kubleh.
„Fern in des Südens Wüſte, ſagt man ſich,
Fand Sofuk ſie bei einer hohen Palme.
Es war verſiegt der Quell; ihr raſtlos Auge
Geröthet, hohl; die ſchlanken, jungen Glieder
Vom Durſt erſchlafft. Er hemmte ſein Kameel;
Und als es kniete, band er ab den Schlauch;
Und da das Füll'n getrunken, folgt es ihm.
Deshalb durft' Sofuk nur den Sattel gürten
Um ihren Leib, und mit dem Kopfputz ſchmücken
Ihr glänzend' Haupt, das kein Gebiß ertrug,
Selbſt nicht von ihm; ſie war ſo ſtolz wie er.
„Ihr Wuchs war ſchlanker in der leichten Anmuth,
Wie einer Bajadere, wenn der Tanz
Den Gürtel lockert, und die weißen Knöchel
Hell ſchimmern aus dem fließenden Gewand;
Stets hob ſie hoch den feinen, freien Kopf;
Das Stirnhaar wehte zwiſchen ihren Ohren,
Den dünnen, hell-durchſicht'gen, ſeidenweich;
Der Nüſtern Bogen, rund und weit gezogen,
Sog ein den Wüſtenwind; ihr ſchöner Hals,
Gekrümmt zur Schulter, wie des Adlers Flügel;
Die wunderbaren Linien ihrer Flanken
Und Glieder wie geformt aus weicher Luft
Von Geiſterhänden. Wenn der Schlachtruf tönte
Von Zelt zu Zelt, erglänzten ihre Augen
Blutroth, wie ein Rubin — ihr helles Wiehern
Klang wilder, ſchärfer, als der Speere Klirr'n.
„Der Tigris und die Wüſte kannten ſie;
Trug ſie nicht Sofuk vor den Schammarkriegern

Zum Kampfe mit den Gebern, die nicht harrten,
Willkommen ihr zu bieten? Sah der Kurde,
Als wir den frechen Eindringling verjagten,
Nicht ihre Hufſpur in der Berge Schnee?
Leicht wie die dunkelängige Gazelle
Auf ſteilen Klippen, über jähe Schlünde
Auf Sindjars Hügeln überholte ſie
Den wilden Eſel in der tollſten Flucht.
Durch manches Kampfgetümmel ſtürmte ſie,
Rauchend von Schweiß und Staub, und feſſeltief
Im dicken Blute. Wenn der Feuernebel
Die Sonne roth verhüllte, jagte ſie
Her vor der Trombe, bis im Sturm die Mähne
Sich wirbelnd drehte, während die Kameele
Stöhnend und hilflos auf dem Sande lagen.
„Der Taurus und Cirkaſſien kannten ſie;
Georgiens Fürſten hörten ihr Gewieher
Vor Tiflis Wällen. Auf dem Kaukaſus,
Dem alten, ſchirmten ſie die hohen Cedern,
Als ſie mit Sofuk ſchlief in ihrem Dunkel.
Die Woge Trebizonds umſpülte ſie,
Als ſie vom Ufer ſah das weiße Segel,
Das heim ihn trug von Stambul. Nie,
O Araber, gab es der Kubleh Gleichen.
„Und Sofuk liebte ſie; ſie war ihm mehr,
Als alle ſeine üpp'gen Odaliſken.
Vor ſeinem Zelte ſtand ſie lange Jahre,
Der Stolz des Stammes. — Endlich ſtarb auch ſie, —
Starb, als das Feuer noch in allen Gliedern —
Starb für das Leben Sofuks, den ſie liebte.
Die falſchen Gebern — Allahs Fluch auf ſie! —
Verlegten einſt den Pfad ihm, fern vom Lager,
Und hätten ihn getödtet, wär' nicht Kubleh
Geſprungen gegen ihre Lanzen; weg ſie ſtoßend,

Gewann die offne Wüſte ſie. Verwundet,
Trieb ſie ſich ſelbſt zu ſinnverwirr'nder Haſt,
Den Wind zur Schnecke machend. Fort und fort
Glitt unter ihr der rothe Sand dahin,
Und hinter ihr zog eine Säule Staubes,
Wie wenn ein Stern von Eblis, abgeſchleudert
Von Allahs Hand, fegt mit dem Flammenhaar
Des Dunkels Oede. Fort und fort erhoben
Die nackten Hügel ſich; ſie kamen — ſchwanden;
Es färbte jeder flücht'ge Sprung die Nüſtern
Mit friſchem Blut, bis Bruſt und Stirne Sofuks
Benetzt mit rothem Schaum. Den Schatz zu retten,
Wär' gern er umgekehrt zum ſichern Tod;
Doch Kubleh riß den Zügel wild entzwei.
Zuletzt, als durch den abgehetzten Körper
Die ſcharfen Schmerzen zuckten — ſieh! da zeigten
Sich unſre Zelte, und mit einem Wiehern,
Deß jauchzend Uebermaß von Luſt die Todesqual
Beſiegte, hielt ſie an und fiel.
Die Schammarmänner kamen, als ſie lag,
Und Sofuk hob ihr Haupt und hielt es feſt
An ſeiner Bruſt. Ihr trüb', verglaſtes Auge
Traf ſein's — ſie zuckte einmal noch — und ſtarb.
Da, wie ein Kind, brach Sofuk aus in Thränen,
In glühend heiße Thränen; mit ihm weinte
Der ganze Stamm.
Sie gruben ihr das Grab
An Nimrods Wall, wo ſie begraben liegt
Bei alten Helden; und ſeit jener Zeit
Sah niemals man, und wird auch niemals ſehen,
O Araber, und ſtünd' ſo viele Monde
Die Welt, als Körner zählt der Wüſtenſand,
Der ſchönen Kubleh Gleichen. Gott iſt groß!"

Orientaliſches Traumleben.

Ein Silberſpeer, den jäh entſandt
Die Hügel in das Thalrevier,
So ſtürmt hinab in's eb'ne Land
Der Bäche ſchnellſter unter mir.

Ich hör' es, wie er ſingend hüpft
Von Fels zu Fels aus ſtolzer Höh;
O ſelig, wer ſo lauſcht, und trinkt
Sorbet, gekühlt in Bergesſchnee!

Es glänzt, wie Sternenſchimmer, klar
Die Sonne durch den Blätterflor,
Vom fernen, ſchattigen Bazar
Dringt kaum ein Laut zu mir empor.

Kein banger Traum von Sorg und Leid
Trübt meines Himmels tiefes Blau;
Mein Blut ſtimmt mit dem Morgen heut,
Es trank mein Herz den kühlen Thau.

Was Unglück ſei, ich weiß es kaum,
Was Freude ſein mag, ahn' ich hier;
Wie eine Perl' im Wellenſchaum,
So ſchläft mein ſel'ger Geiſt in mir.

Und auf Damaskus bunte Welt
Blick' ich hinab ſo froh geſinnt,
Wie wenn in müß'gen Händen hält
Sein buntes Bilderbuch ein Kind.

O, ſag' mir keiner, wer ich bin!
Was war, mein träumend Hirn vergaß:
Vergilbte Blätter — weht dahin!
Genug, daß ich euch einmal las!

Und Alles, was mein Sinn noch fühlt,
Iſt, daß ich nie ſo glücklich war;
Doch, ob der Wind mit Ranken ſpielt,
Ob, was da weht, mein eigen Haar —

Verſunken in das ſel'ge All,
Weiß ich mir Brüder, Fels und Baum —
Bin ich ein Menſch? eine Roſ' im Thal?
O, weckt mich nicht aus meinem Traum!

Die Erſcheinung.

Und wieder ſitz' ich in dem Hauſe,
Das mir ſo wohl bekannt;
Die Schatten und die Sonnenlichter,
Sie ſpielen an der Wand.

Doch der wilde Wein iſt hoch geklettert,
Seitdem ich draußen war;
Und die Trauerweide ſenkt jetzt tiefer
Ihr langes, grünes Haar.

Sie ſchließen noch aus dem Gemache
Die Sonne gänzlich aus,
Und füll'n mit Dunkel und mit Schweigen
Das einſt ſo frohe Haus.

Und manch' vertrautes, liebes Antlitz
Sich in der Thüre zeigt;
Bekannte Stimmen mahnen ſchmerzlich
An eine, die nun ſchweigt.

Das Lied, dem ſie ſo gerne lauſchte,
Es klingt, wie damals, froh;
Die Mädchen flechten Roſenkränze —
Sie liebte die Roſen ſo!

Ihr leiſer, raſcher Schritt im Gange,
Ihr holdes Zaudern in der Thür,
Ihr ſchüchtern, mädchenhaft Willkommen —
Wie unvergeßlich mir!

Und nicht gedenkend meines Kummers,
Und daß zerſtört mein Glück,
Mein' ich, ſie hat dich kaum verlaſſen,
Und kommt wohl bald zurück.

Sie ſteht wohl draußen nur ein Weilchen,
Und glättet raſch das dunkle Haar,
Iſt das nicht ihres Kleides Rauſchen?
Und ihre Stimme, ſüß und klar?

O bebend' Herz, daß nur kein Lauſcher
In dein Geheimniß dringt,
Welch' Uebermaß von Glück und Wonne
Dir ſtets ihr Kommen bringt!

Sie weilet lang' — doch horch! ein Flüſtern
Ganz nah' der offnen Thür;
Und durch die ſonn'ge Stille gleitet
Ein Schatten her zu mir.

Ach! nur das Säuſeln war's der Weide!
Ach! nur der Rebe Schattenbild!
Und mein armes Herz muß fürder harren,
Und mein Gram iſt nicht geſtillt.

Doch mein Herz iſt krank vom langen Harren,
Vom Harren ſpät und früh —
Ihr Fuß iſt immer auf der Schwelle,
Doch drüber kommt er nie.

William D. Gallacher.

Ein Finſterling.

Die Eul', ihr geht es wohl
In der Nacht, ſo ſchwarz und dicht;
Weiß nicht, was es heißen ſoll,
Daß der Adler liebt das Licht.

Sie kommt herbeigeſchwingt
Aus des alten Forſtes Hut,
Wenn das Licht der Sterne blinkt —
Das Dunkel giebt ihr Muth.

Sie ſchwebt ſo leis und ſacht
Auf der mitternächt'gen Rund',
Kein ſchlafend' Ding erwacht,
Das ſie trifft zu dieſer Stund'.

Der Mond vom Hügel ſchaut,
Und er lugt in's Thal hinein;
Und der Hahn — er krähet laut,
Glaubt, es ſei der Morgenſchein.

Doch der Mond — ſie kennet lang'
Sein alt' vertraut' Geſicht;
Und der Hahn — es wird mir bang'
Für den armen, lauten Wicht.

Wie der Engel des Todes, leis'
In die Luft ihr Flügel schlägt;
Die alte Henne nicht weiß,
Daß sie fort ihr Küchlein trägt.

O, das Dunkel ihr Speise giebt,
Ihr ist es heller Tag;
Daß es der Aar nicht liebt,
Was fragt die Eul' darnach!

Ihm danket sie Haus und Kleid,
Es schafft ihr, was sie braucht;
Und sie liebt die Dunkelheit,
Die für den Aar nicht taugt.

Doch der Morgen steigt empor,
Und die Schatten werden lang,
Und der Eul', so kühn zuvor,
Wird auf einmal seltsam bang.

Nun vorbei der Eule Glück;
Diesem Licht ein Andrer trau'!
Und so eilt sie denn zurück
Zu dem Forst, so alt und grau.

Ist sie es nun gleich gewohnt,
Kann sie's dennoch nicht verstehn,
Daß die Sonne nach dem Mond
Sollte auf am Himmel gehn.

Daß die alte, stille Nacht,
Und das Dunkel, tief und dicht,
Um die Herrschaft ward gebracht
Von dem unverschämten Licht.

Und ſie kreiſchet laut und ſchrill;
Doch der Aar begrüßt den Tag —
Und was Licht und Wahrheit will,
Folgt dem kühnen Adler nach.

Es ſind nun funfzig Jahr'.

Ein Lied für das grüne Waldeshaus,
Dort hinten fern im Weſt,
Deß fröhliches Angedenken nie
Das alte Herz verläßt;
Ein Lied für das Leben friſch und frei,
Da uns gehörte die Welt,
Und die Sonne uns freundlich angelacht
Aus dem blauen Himmelszelt!
O, die Wellen des Lebens tanzten froh
Und waren friſch und klar,
In der Zeit, als wir noch Pionier',
Es ſind nun funfzig Jahr'!

Der Ritt, die Jagd — die luſt'ge Jagd
Auf Elenn und auf Hirſch;
Das frohe Mahl, wenn wir zurück
Dann kamen von der Birſch;
Der ſüße Schlaf um Mitternacht,
Wann hell die Flamme ſprüht,
Und Wolfsgebell und Pantherſchrei
Der Müden Schlummerlied.
O, köſtlich war die Zeit, wie nah'
Auch oft der Feinde Schaar,
In der Zeit, als wir noch Pionier',
Es ſind nun funfzig Jahr'!

Wir ſchafften rüſtig ſpät und früh,
Und Muth die Welt gewinnt;
Und ſegnen wird für unſer Werk
Uns Kind und Kindeskind.
Anſiedler waren wir, fürwahr,
Einſiedler deshalb nicht:
Es ward geliebt, es ward gefreit
In Ehren, recht und ſchlicht.
Wie floß dahin der Lebensſtrom,
So voll, ſo tief, ſo klar,
In der Zeit, als wir noch Pionier',
Es ſind nun funfzig Jahr'!

Wir ſtanden all' für einen Mann,
Hier in dem fremden Land,
Wir wußten, daß uns retten konnt'
Nur Gottes ſtarke Hand.
Und wenn der heil'ge Sabbath kam,
Iſt manches Lied erſchallt
Zu Gott, dem ewig guten Gott
Im friſchen, grünen Wald.
Der blaue Himmel über uns
Der einz'ge Tempel war
In der Zeit, als wir noch Pionier',
Es ſind nun funfzig Jahr'!

Das Waldesleben war kein Spiel,
Gefahren rings herum;
Doch fanden wir im ſtillen Forſt
Der Freiheit Heiligthum.
Wohl gingen durch die Bretterwand
Die Winde ein und aus;
Was that es uns? wir wußten doch:
Es iſt dein eigen Haus!

Das Leben war des Lebens werth,
Trotz Noth und trotz Gefahr,
In der Zeit, als wir noch Pionier',
Es ſind nun funfzig Jahr'!

Nun geht zu End' der Lebenslauf,
Und wie von Tag zu Tag
Wir weiter ſchreiten, müd' und matt
Und matter allgemach —
Ein ander, ſchöner, beſſer Land,
Es dämmert nun heran;
Bald ſiedeln wir im beſſern Land
Uns fröhlich wieder an.
Doch gern zurück auch blicken wir,
Iſt ſchneeweiß gleich das Haar,
Auf die Zeit, als wir noch Pionier',
Es ſind nun funfzig Jahr'!

Ralph Hoyt.

Alt.

An dem Weg, auf einem moos'gen Stein
Saß ein müder Pilger, alt, ergrauet:
Oft sah dort ich sitzen ihn allein,
In das Land wie in ein Buch er schauet;
Alt, allein —
An dem Weg', auf einem moos'gen Stein.

Breitbekrämpter Hut und Schnallenschuh',
Rock, daran die Silberknöpfe blitzen,
Steife Binde, und ein Zopf dazu,
Eichenstock, die welke Hand zu stützen,
Saß in Ruh';
Breitbekrämpter Hut und Schnallenschuh'!

Schien ein Jammer, daß er dorten saß,
Keiner, ihn zu schirmen und zu lieben,
Für sein alt' Gesicht, so mild und blaß,
D'rin der Gram so leserlich geschrieben;
Alt und blaß —
Schien ein Jammer, daß er dorten saß.

'S ging zur Schule — war im Monat Mai:
Bauernkinder — Brüder so, wie Schwestern;
Spielten lieber „letztes Paar herbei!"
Ach, ich weiß es noch, als wär' es gestern!
„Eins, zwei drei!"
'S ging zur Schule — war im Monat Mai.

Als den grauen Fremden wir erblickt,
Fort ſogleich die Meiſten laufen wollten,
Als er freundlich dann uns zugenickt,
Standen wir — und unſre Thränen rollten —
Wie verzückt,
Als den grauen Fremden wir erblickt.

Und das Schweigen brach ein Stimmlein hell —
Ach, für mich das Kind ein Engel war!
Und ſie bat ihn: „all' dein Leid erzähl'!"
(Ich war dreizehn, ſie im elften Jahr.)
Iſabel!
Und das Schweigen brach ein Stimmlein hell.

Engel, ſprach er traurig, ich bin alt,
(Und ſein Blick verrieth ſo tiefen Kummer)
Spielt ihr lieber doch in Wies und Wald,
Mich deckt wohl nun bald der ew'ge Schlummer,
Wär's nur bald!
Engel, ſprach er traurig, ich bin alt.

Kam hierher, zu ſchauen niederwärts
Auf das Thal, wo ich ſo ſchöne Stunden
Hab' verbracht mit immer frohem Herz,
Eh' des Lebens Freude mir entſchwunden,
Luſt und Scherz;
Kam hierher, zu ſchauen niederwärts.

Altes Schulhaus! — iſt verändert nicht!
Durch die Thür, wie oft bin ich geſchritten!
Und das Fenſter mit dem fahlen Licht!
Hab' den morſchen Rahmen arg beſchnitten,
Kleiner Wicht!
Altes Schulhaus! iſt verändert nicht!

In der Hütte kam ich auf die Welt,
Die da drüben aus dem Buſche lauſchet;
Dort der Garten, Hof und Wieſ' und Feld,
Dort die Quelle, die ſo fröhlich rauſchet;
Fröhlich, gelt;
In der Hütte kam ich auf die Welt.

Dort der Anger, wo wir froh geſpielt,
Ich und meine guten Schulgenoſſen;
Keiner hat die Flucht der Zeit gefühlt,
Kaum, daß unſer Feuer Schnee und Schloſſen
Abgekühlt.
Dort der Anger, wo wir froh geſpielt.

Dort der alte Zaun von Hagedorn
Um das Weideland für unſre Kühe;
Stellte ſchlau den Wachteln nach im Korn;
Fand oft leer die Sprenkeln in der Frühe,
Kind'ſcher Zorn!
Dort der alte Zaun von Hagedorn.

Dort die Mühle; — ihre Flügel ſtehn;
Teich und Bächlein noch wie damals fließen;
Jene Hütte, wo die Erlen ſtehn,
Sah die Blume meines Herzens ſprießen:
Mary Jane!
Dort die Mühle; — ihre Flügel ſtehn.

Blaue Aeuglein, Wangen roſenroth!
Seht ihr dort den Baum mit braunem Mooſe?
Dort im Sommer, nach dem Abendbrod,
Saßen wir im traulichen Gekoſe:
Sie iſt todt!
Blaue Aeuglein, Wangen roſenroth!

Weißer Kirchthurm in des Aethers Blau,
Schweigſam deutend unſers Seins Geſchichte,
Deutet mir, ſo oft ich auf ihn ſchau',
Nach den Lieben, die im ew'gen Lichte. —
Himmelsau'!
Weißer Kirchthurm in des Aethers Blau.

In der Kirche ſüßem Dämmerſchein
Beteten wir mit der Mütter beſter,
Ach, ſie ſtarb, ich war noch gar zu klein —
Und ihr folgten Vater, Mutter, Schweſter;
Blieb allein
In der Kirche ſüßem Dämmerſchein.

Lernte dort in Zucht und Frömmigkeit
Weiſe Lehren. Nun wohl nimmer wieder
Hör' ich Stimmen ſo voll Süßigkeit
Singen jene alten, frommen Lieder.
Sel'ge Zeit!
Lernte dort in Zucht und Frömmigkeit.

Dort gab Mary mir die reine Hand;
O, wie glücklich lebten ſo wir Beide!
Als ſie ſchwebte zu der Geiſter Land —
Dorten ſchläft ſie unter jener Weide —
Brach das Band.
Dort gab Mary mir die reine Hand.

Kam hierher in ſchwerem Herzeleid,
An dem Grab zu träumen von den Stunden
Meiner lieben, frohen Jugendzeit,
Eh' des Lebens Freude mir entſchwunden
Weit, ſo weit!
Kam hierher in ſchwerem Herzeleid.

Engel, ſprach er traurig, ich bin alt;
(Ach, ſein Blick verrieth ſo tiefen Kummer!)
Spielt ihr fröhlich nun durch Flur und Wald,
Mich wohl decket bald der ew'ge Schlummer,
Bald, ja bald!
Engel, ſprach er traurig, ich bin alt.

An dem Weg, auf einem mooſ'gen Stein,
Saß der müde Pilger, alt, ergrauet,
Sah' ihn lang noch ſitzen dort allein,
In das Land wie in ein Buch er ſchauet,
Arm, allein,
An dem Weg, auf einem mooſ'gen Stein.

Ralph Waldo Emerſon.

Gebet.

Gieb, daß ich die Wahrheit ſchau',
Deren breite Blätter und Ranken ſich ziehn
An den Hügeln unter dem Himmel hin,
Genährt von ewigem Thau!
Wein des Weins,
Blut der Welt,
Form der Formen, Natur der Naturen,
Daß ich, verzückt,
Und durch den Trank mir ſelbſt entrückt,
Kann wandeln auf allen Gottesſpuren,
Die Vogelſprache kann verſtehn,
Und was die Roſe ſagt ſo ſchön.

Apologie.

Nennt mich mürriſch nicht und kalt,
Such' ich gern den ſtillſten Ort,
Geh' zum Gott im grünen Wald,
Und ich bring' euch heim ſein Wort.

Scheltet nicht, daß ich in Schooß
Leg' die Händ' in Wald und Bruch,
Keine Wolke am Himmel floß,
Schrieb ein Zeichen in mein Buch.

Träumer habt ihr mich genannt,
Als ich Blumen euch gebracht;
Jede Aſter in der Hand
Hat ein Wörtlein mir geſagt.

War noch niemals ein Myſter' —
Jede Blume konnt' es zeigen,
Und kein Räthſel war ſo ſchwer —
Vögel ſangen's in den Zweigen.

Ein Gedicht vom Weizenfeld
Zog mir geſtern heim der Stier:
Und das Land, das du beſtellt,
Gab den Stoff zum zweiten mir.

Rhodora.

Im Mai, wenn rauh bei uns die Stürme ziehn,
Sah ich im Walde die Rhodora blühn —
Wo kaum in feuchten Winkel ſchien der Tag, —
Der Oede blühte ſie, dem trüben Bach.
Die Purpurfäden hingen in dem Pfuhle;
Welch' heitern Anſtrich das dem Waſſer gab!
Selbſt Raphael würd' ſchätzen ſolche Schule.
Das hübſche Bild zog mich vom Wege ab.
Rhodora, wenn die Weiſen dich nun fragen:
Weshalb du einſam blühſt im öden Bruch?
„Das Auge ward zum Sehen;" magſt du ſagen,
„Die Schönheit iſt ſich ewig ſelbſt genug."
Wie, holde Blume, du dort hingekommen?
Das zu ergründen, hab' ich nicht bedacht,
In meiner Einfalt hab' ich angenommen:
Dich führte hin und mich dieſelbe Macht.

Schneesturm.

Verkündet durch des Sturms Trommetenstimme,
Kommt jetzt der Schnee. Hinwirbelnd über's Feld,
Scheint nirgends er zu haften: es verhüllt
Die weiße Luft den Hügel, Bach und Fluß;
Verschleiert steht des Pächters Haus am Garten.
Der Postzug hält; der Bote kehret ein;
Die Freunde bleiben fort; die Hausgenossen
Versammeln sich am Heerde, eingehüllt
In all' die wilde Heimlichkeit des Sturms.
Komm, sieh' des Nordwinds Maurerei!
Aus einem Steinbruch, der ihn immerdar
Versorgt mit Ziegeln, wölbt der tolle Künstler
Mit überhäng'ndem Dache Bastionen
Um jeden Zaun und Baum, um jede Thür.
Hastend, der tausendhändige, sein Werk,
Sein wild-phantast'sches, kehrt er nimmer sich
An Zahl und Maß; und um den Hundestall
Hängt scherzend er den Kranz aus weißem Marmor;
Ein Schwanenleib verhüllt den Dornenstrauch.
Er füllt des Pächters Gang von Wand zu Wand,
Er lacht des Armen Murren; baut ihm gar
Noch einen hohen Wall vor seine Thür.
Und ist sein Stündlein um, und ist sein eigen
Die Welt, geht er zurück, als war er nie;
Und wenn der Morgen kommt, mag dann die Kunst
In jahrelangem Bauen, Stein um Stein,
Des tollen Windes Nachtwerk wiederholen,
Die übermüth'ge Maurerei des Sturms.

An Rhea.

Schweſter, laß mich Troſt dir bringen,
Will dir laut're Wahrheit ſingen,
Wahrheit, die den Nebel hebt,
Der um's Aug' des Morgens ſchwebt.
Ich komme aus den Frühlingswäldern,
Von den thaugetränkten Feldern,
Hör', was ich im Bach erſchaut,
Was die Pappel mir vertraut!
War von Lieb' dein Herz entbrannt,
Und dein Lieben ward verkannt,
Birg dein Leid in ſtillſter Kammer,
Wie auch namenlos dein Jammer,
Iſt die Liebe erſt entwichen
Aus dem Herz, das deins erſchlichen,
Und hat zögernd abgelegt
Den bunten Schmuck, den ſonſt ſie trägt —
Wärſt die ſchönſte du der Frauen,
Wie ein Seraph anzuſchauen,
Dich ſein Aug' verwandelt ſieht,
Da verwandelt ſein Gemüth.
Dein ſanftes Bitten ſcheint zu kühn,
Die Demuth ſelbſt beleidigt ihn.
Und wär' dein Weg auch noch ſo grade,
Du findeſt doch vor ihm nicht Gnade.
Drum wie die Götter ſollſt du ſein
In ihrem ew'gen Sonnenſchein,
Denn, glaube, was dein Sänger ſpricht:
Vergißt du dein, die Götter nicht;

Es wird nicht müde ihre Hand,
Sie walten ſtetig in dem Land.
Wie ſie führen, folgen wir:
Menſch und Pflanze, Stern und Thier.
Warnung für die Tauben, Blinden,
Sollſt du in dem Worte finden:
Wer da trinkt Cupido's Wein,
Deſſen Liebe iſt nicht rein:
Wer da liebt, ob Gott, ob Mann,
Soll keine Gegenlieb' empfah'n.
Sterne wandern, Herzen wandern,
Andres liebt man in dem Andern.
War einem ſchönen Menſchenkind
Der Götter einer hold geſinnt,
Von ihrer Jugend Glanz entzückt,
Er iſt nicht blind, er weiß zu gut,
Wie Gegenlieb' ihn nie beglückt,
Und ſo der Götterjüngling thut:
Er iſt nur immerfort bedacht,
Zu ſegnen ſie bei Tag und Nacht;
Von allen Uebeln, klein und groß,
Zu ſchirmen ſie; in ihren Schooß
Des Glanzes Fülle auszugießen,
Und Alles legen ihr zu Füßen.
Er zieht herab die Sterne klar,
Und ſtreut ſie ihr in's dunkle Haar.
Und mit Muſik füllt er ihr Leben,
Läßt ſie in Himmelsträumen weben,
Und was ſein großes Herz nur denkt,
Ihr königlich der König ſchenkt.
„Horcht, Elemente, allzumal!
Dies Denkmal meiner bittern Qual
Bau' ich dem guten, ſchönen All.
Nicht für mein eigen Freud' und Leid,

Doch ich, aus meiner Seligkeit,
Obgleich gekränkt ohn' eig'ne Schuld,
Ich ſchenk' ihr alle Gnad und Huld.
Und ich erkieſe dieſe Maid
Zu einem Muſter aller Zeit,
Damit ſie ſchöner, ſtolzer werden
Die Menſchenkinder auf der Erden,
Und ſie ſich muthig vorwärts ringen
Zu höher'm Werth in allen Dingen.
Und dafür, daß ſie mich verſchmäht,
Hab' ich ſie ſelbſt und euch erhöht.
Nun halte Rath mit dir, o Welt,
Ob's beſſer nicht um dich beſtellt!"
Und der Gott, er hat beſchenkt das All,
Und iſt erlöſt von ſeiner Qual.

Problem.

Ich lieb' eine Kirche, ein Prieſterkleid,
Lieb' die Propheten jeder Zeit;
In ſtillen, alten Kloſterräumen
Kann ſtundenlang ich wachend träumen —
Doch mächt' ich für das Leben mein
Kein Prieſter im Talare ſein.
Wie ward, was lieb ihm alle Zeit,
Für mich ſo bald ein Neſſuskleid?
Mit hohem Ernſt und heil'gem Fleiß
Schuf Phidias ſein Bild des Zeus;

Was ihres Geiſtes Auge ſah,
Das ſprach der Mund der Pythia;
Die Bibeldichter ſchöpften nur
Aus tiefſtem Herzen der Natur;
Mit des Vulkanes Flammenzungen
Der Völker Lieder ſind geſungen,
Ihr rührend' Wort von Leid und Luſt
Fließt aus der tiefbewegten Bruſt;
Die Hand, die wölbte Peters Dom,
Die Tempel ſchuf im Chriſten-Rom,
Sie baute Glauben mit hinein.
Von Gott konnt' man ſich nicht befrei'n,
Man baute beſſer, als man dachte,
Die Schönheit ſich von ſelber machte.
Weißt du, wie's Vogelneſtlein ward,
Aus Blättern und aus Federn zart?
Und wie die Muſchel baut die Schale,
Schön, wie der Oſt im Morgenſtrahle?
Und in der Fichte, welche Kraft
Ohn' Ende neue Nadeln ſchafft?
So wurden jene heil'gen Schreine,
Furcht, ſo wie Liebe trug die Steine.
Des Parthenons die Erd' ſich freut,
Des ſchönſten Schmucks auf ihrem Kleid;
Der Morgen hebet ſchnell die Lider,
Zu ſchau'n die Pyramiden wieder;
Der Himmel blickt mit Wohlgefallen
Auf Englands graue Kirchenhallen;
Denn aus des Denkens tiefſtem Schacht
Sind alle ſie an's Licht gebracht;
Natur beſchützte ſie nicht minder,
Als ihre eig'nen Götterkinder,
Und wollte, daß ſie ewig wären,
Wie Ararat und Cordilleren.

Die Tempel wuchſen, wie die Eichen,
Sie tragen all' des Höchſten Zeichen;
Es war, der ſie erſchuf, der Meiſter,
Ein Werkzeug nur dem Geiſt der Geiſter;
Und der da baute jene Schreine,
Er baute fort in der Gemeine;
Noch immer ſchlagen Pfingſtesflammen
Ob ihren Häuptern licht zuſammen;
Sie ſingen ihm in heil'gen Chören;
Er läßt durch Prieſtermund ſich hören.
Es ſteht, was Gott zu Moſen ſprach,
Auf Tafeln, deren keine brach;
Was Seher ſagten und Sybille,
In Tempeln, in der Wälder Stille,
Es ſchwebt noch auf den Morgenwinden,
Will gern dem Lauſcher ſich verkünden,
Des heil'gen Geiſtes kleinſtes Wort,
Es lebt noch in den Geiſtern fort;
Ich weiß, was Kirchenväter ſagen,
Ihr Buch liegt vor mir aufgeſchlagen, —
Chryſoſtomos und Auguſtin,
Und der uns ſtets wie Beide ſchien,
Den wir als jüngern „Goldmund" ehrten,
Taylor — der Shakſpeare der Gelehrten,
Sein Wort mein Ohr melodiſch füllt,
Dort hängt ſein liebes, altes Bild;
Und doch — nicht für das Leben mein
Möcht' ich der gute Biſchof ſein.

Die Sphinx.

Die Sphinx iſt ſchläfrig,
Ihr Flügel hängt,
Ihr Ohr iſt müde,
Sie denkt und denkt:
„Mein ewiges Räthſel,
Wer löſt es mir doch?
Die Seher, ſie ſchliefen,
Und ich frage immer noch.

„Das Schickſal des Menſchen,
Wer ſagt es mir an?
Bekanntes aus Fremdem,
Dädaliſcher Plan,
Aus dem Schlafen ein Wachen,
Aus dem Wachen ein Schlaf,
Leben, Tod überholend —
Den Pfeil, der nimmer traf.

„Dem Strahl gleich des Lichtes
Die Palme ſich hebt;
Das weidende Flußpferd
Vor Niemandem bebt;
In ſchöner Bewegung
Die Droſſel ſich ſchwingt,
Dem Baum, der ſie ſchützte,
Ein Danklied ſie ſingt.

„Die Welle, gehorſam
In brauſender Wuth,
Sie ſpielt mit dem Sturme,
Sie kennen ſich gut;

Die weh'nden Atome,
Sie irren ſich nicht;
Keins wanket, keins ſchwanket,
Es weiß ſeine Pflicht.

„Meer, Erde, Ton, Schweigen,
Thier, Pflanze und Stein,
Der Gottheit gehorchend
In trautem Verein.
Eins ſchmücket das Andre
In Liebe ſo ſchön;
Nacht decket den Morgen,
Der Nebel die Höh'n.

„Bei der Mutter der Säugling,
Gebadet in Freud',
Die Sonn' iſt ſein Spielzeug,
Und geſtern iſt heut;
In dem glänzenden Auge
Der Friede des Herrn,
Und die Summe der Welt
In dem ſehenden Stern.

„Doch der Menſch bückt ſich, ſchickt ſich,
Verheimlicht und lügt,
Er wanket und ſchwanket,
Er marktet und trügt,
Und kraftlos und freudlos
Hat Niemand er lieb,
Vergiftet die Erde,
Ein Thor und ein Dieb."

Es ſprach die All-Mutter,
Sie ſah ſeine Qual —

Beim Ton ihrer Stimme
Erbebte das All; —
„Wer fälſchte meines Sohnes Wein,
Wer fälſchte meines Sohnes Brot?
Wer hat des Menſchenſohnes Kopf
Verrückt mit Wahn und Noth?“

Ein Dichter ſang zur Antwort
Mit fröhlichem Gemüth:
„Nur weiter, Sphinx; dein Jammer
Iſt mir ein liebes Lied.
Was immer die Zeit ſchafft,
Es ſchwindet dahin;
In Bildern aus Nebel
Der herrlichſte Sinn.

O, Sehnſucht der Schönheit!
O, Wonne und Qual!
In der Höhle des Drachen
Ein himmliſcher Strahl!
Die Lethe des Todes
Den nimmer umſtrickt,
Deß Seele nur einmal
Das Schöne erblickt.

„O, tiefer und tiefer
Muß tauchen der Geiſt;
Weißt Alles du, weißt du,
Daß gar nichts du weißt;
Jetzt zieht es dich mächtig
Zum Himmel hinan;
Biſt droben du, ſteckſt du
Dir weiter die Bahn.

„Stolz ſtürzte die Engel,
Die Scham wäſcht ſie rein;
Die ſüßeſte Freude
Aus ſündiger Pein;
Hab' ich einen Liebſten,
Der edel und ſchlicht,
Ich wollt', er wär' edler,
Und liebte mich nicht.

„Ein ewiger Wandel
Jetzt zögert, jetzt fliegt,
Und unter Pein Freude —
Unter Freude Pein liegt;
Im Centrum wirkt Liebe;
Das Herz immer ſchlägt,
Und überall, überall
Leben ſich regt.

„O Sphinx, erhalt' dir Zeus den Witz,
Du wirſt allmälig blind;
Schierling und Vitriol für die Sphinx,
Ihre Augen trübe ſind."
In die dicke Lippe biß die Sphinx:
„Wer lehrte dich zumal
Den Namen? Menſch, ich bin dein Geiſt,
Aus deinem Aug' ein Strahl.

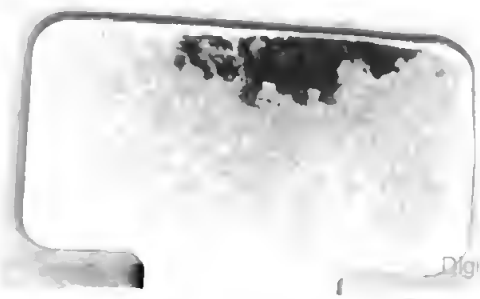
„Du biſt das ewige Räthſel:
Säh'ſt du dein Augenlicht, —
Das Auge fragt nach Antwort,
Die rechte ſieht es nicht.
So forſch durch alle Reiche,
Frag' du nur eifrig fort;

Frag', du verkörperte Ewigkeit,
Zeit iſt das falſche Wort!"

Auf ſtand die luſt'ge Sphinx,
Und hockt nicht mehr im Stein,
Sie ſprang in eines Kindes Aug',
Sprang in den Mond hinein,
Sie hüpfte in ein gelbes Licht,
Sie blühte im Blumentopf,
Sie floß in eine ſchäumende Well',
Stand auf des Berges Kopf.

Und durch tauſend Stimmen
Hört' ich die Sphinx nun ſchrei'n:
„Wer eines meiner Räthſel löſt,
Der ſoll mein Meiſter ſein."

Ende.

Druck von Otto Janke in Berlin.

Rebacked 1972.